XVI
Malerei
2003
B-K203 1 48 1000 (I/181)

MAX KLINGER ALS KÜNSTLER

BERTHOLD HAENDCKE

1899 STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ U. MÜNDEL.)

Amer. Lit. 845

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

2. HEFT.

MAX KLINGER

ALS KÜNSTLER.

MAX KLINGER

ALS KÜNSTLER.

EINE STUDIE

VON

DR. **BERTHOLD HAENDCKE.**

O. Ö. PROFESSOR
DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT KÖNIGSBERG I. PR.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1899.

VORWORT.

In der vorliegenden Studie, die aus einem Vortrage, den ich am 19. Januar 1899 gehalten habe, erwachsen ist, wünsche ich einzig die grossen durchgehenden Gedanken und die formalen Besonderheiten in Klinger's Arbeiten, die Vielen so räthselhaft erscheinen, darzulegen. Ein detailliertes Eingehen auf die Genesis der einzelnen Werke erschien meiner Absicht ebenso hinderlich, wie eine Besprechung aller Einzelarbeiten, die nur den Blick trüben, so lange die künstlerische Persönlichkeit Klinger's in ihren Grundzügen nicht allerorten erkannt ist. Es sei denn, dass man ein Buch über des Meisters Wirken schreiben wolle. Dazu ist aber m. E. die Zeit noch nicht gekommen.

Von einer Illustration habe ich abgesehen, weil einzelne aus dem Zusammenhange gerissene Blätter eher verwirren als erklären und weil Klinger's Arbeiten nur in der kostspieligsten Reproduktion geboten werden dürfen, wenn sie gerecht beurtheilt werden sollen. Hierdurch würde aber mein „Führer" in unerwünschter Weise für das Publikum verteuert worden sein.

Königsberg i. Pr., Februar 1899.

B. Haendcke.

MAX KLINGER ALS KÜNSTLER.

Wenn ein Historiker sich unterfängt über einen lebenden Künstler zu sprechen, so muss es mit dem Bewusstsein geschehen, einzig durch die Thatsache, dass kein auch noch so genialer Mensch ausserhalb der geschichtlichen Entwicklung steht, einen kleinen Vortheil und ein Vorzugsrecht vor dem kunstverständigen Laien zu haben. Es kann natürlich niemandem in den Sinn kommen mehr als einen Versuch, einem so tiefgrabenden Künstler, wie Max Klinger, nachzugehen, bieten zu wollen. Bei einem Meister, wie diesem, liegt zudem die Gefahr nahe in die Arbeiten mehr hinein- als herauszulesen. Andererseits ist allerdings die Denkweise des Menschen Klinger uns mehr als es sonst bei Künstlern der Fall zu sein pflegt bekannt. Der Meister hat in einem Büchlein über die «Griffelkunst» seine künstlerischen Ansichten ausgesprochen und durch die Art und Weise, wie dies geschehen ist, sich als ein fein philosophierender Kopf gezeigt. «Ideen», durchdringendes Denken bei ihm vorauszusetzen, ist deshalb berechtigt. Die gewählten künstlerischen Stoffe lassen weiterhin eine hoch über das gewöhnliche Niveau sich erhebende allgemeine Bildung ersehen. Trotzdem kann es keinem beifallen, sagen zu

wollen: Klinger habe seine zu Grunde liegenden Gedanken bis in das Einzelne während seines Schaffens oder gar vor demselben ausgedacht. So arbeitet kein Künstler. Wieviel ein solcher während seiner Arbeit denkt und wie viel er intuitiv d. h. ohne bewusste verstandesmässige Thätigkeit schafft — abgesehen von den künstlerisch-dekorativen Absichten —, entzieht sich eben so sehr unserm Wissen, wie wenig wir im einzelnen die Thatsache erklären können: dass der Künstler in der höchsten Freiheit seiner schöpferischen Thätigkeit am genauesten die Regeln innehält; gleich dem Nachtwandler, der ohne klares Bewusstsein die gefährlichsten Wege sicher geht — aber dem, was dieser unbewusst denkend that, können wir mit unserm Verstande nachkommen. Deshalb dürfen und müssen wir sogar denken, was der Künstler nie — bewusst — gedacht hat. Endlich erlaubt die äussere Form, in der Klinger sich künstlerisch ausspricht, dem Interpreten an «Gedanken» zu appellieren.

Man kann über Klinger's Schaffen als Radierer als «Ueberschrift» die Idee des Griffelblattes Phantasie und Künstlerkind setzen. Die Phantasie eilt in breitem Fluge heran. Sie stützt das Künstlerkind. Beide fassen einen Schlüssel, mit dem sie die Erdkugel berühren! —

Klinger ist am 18. Februar 1857 zu Leipzig geboren. Frühe trieb es ihn zur Kunst. Die erste Lehrerin war dem Stadtkinde die Natur. Denn von dem hochgelegenen Zimmer, das die beiden Brüder bewohnten sah das Auge die freie landschaftliche Umgebung. Zugleich aber lernte er im Getriebe der Grossstadt das Leben kennen. Er sah und dachte es.

Dann (1873) kam er nach Karlsruhe bezw. nach Berlin zu Carl Gussow. Er lernte wohl nur malen von ihm. Die Freunde, zu denen Staufer-Bern und Hildebrand gehören, kannten bezw. kennen ihn als einen einsilbigen Mann, der zuhörte, las, musizierte und dachte. Keiner soll je gezweifelt haben, dass ein ganz Grosser unter ihnen lebe. Die Zukunft hat ihnen recht gegeben und wird es noch weiterhin thun. Der Meister steht heute in der Vollkraft seines Schaffens, das seine vollendetsten Werke auf dem Gebiete der Griffelkunst, um ein Wort des Künstlers zu gebrauchen, und auf dem der Plastik hat entstehen lassen.

Die ersten Werke, durch die er ein aufmerksameres Aufblicken erregte, waren ein Bild und eine Folge von acht Federzeichnungen zur Bergpredigt, die er 1878 ausstellte. Sie erweckten teilweise Spott, teilweise aber auch durch die Originalität der Erfindung, durch die trotz einzelner Mängel hervorragende Zeichnung Bewunderung. Sie sind heute in der Nationalgallerie zu Berlin.

Seitdem die deutsche Malerei durch Dürer's Werke in die Lage versetzt worden ist, mit jeder andern die absolute Rivalität eingehen zu können, ist es ein Merkzeichen für dieselbe geblieben, dass sie reicher als irgend eine andere an ideenvollen cyklischen Darstellungen ist. Man kann mit einem gewissen Rechte sagen, dass die gewaltigsten Schöpfungen der deutschen Malerei mit dem Griffel und mit schwarz und weiss geschaffen worden sind, wie etwa die Italiener ihr höchstes Wort als Freskomaler gesprochen haben. Es ist, trotz seiner Mängel, eines der kostbarsten Besitzthümer des deutschen Volkes, die Lust und die Fähigkeit über die höchsten Fragen, die die Menschenbrust

bewegen können, nachzudenken. Was Wunder, wenn die grossen Künstler, deren Wesen im Blickpunkte der Volksseele wurzelt, auch ihrerseits in sorgfältig durchfühlter, sage ich lieber als durchdachter Weise des Seelenlebens verborgenste Tiefen zu künden sich unterfingen? Mit einem Bilde aber lässt sich nur gar selten solch' ein Gedanken ganz aussprechen — eine Reihe von Bildern vermag weit eher den ganzen Reichthum vor die Augen und vor das Fühlen zu bringen. Ein Meister, der phantasiegewaltig also schafft, der drang bis zum geistigen Kerne unseres deutschen Volkes durch. Völlig originalen Sinnes that dies in unsern Tagen nur einer, Max Klinger.

Ruht Klinger's äussere Anordnung sich als Künstler mitzuteilen im innersten Leben unseres Volkes, so seine Manier die betreffenden Gedanken und Gefühle durchzuarbeiten, zu zergliedern nicht nur hier, sondern entsprechend dem Charakter unserer Zeit in dieser überhaupt. Er zählt durch diese, wie mit dem Seziermesser des Anatomen zerfasernden Beobachtungsweise, zu den Künstlern, die nach dem in der Mitte unseres Jahrhunderts erfolgten Vorgange der französischen Schriftsteller die geheimsten Triebkräfte der Seele zu erspähen und in den äusseren Wiederschein des Lebens heraufzuführen sich bemühen.

Wie in dieser Richtung Klinger gleichermassen dem Vaterlande und der Welt angehört, so auch in der Wahl seiner Stoffe.

Seit dem Beginne der 70er Jahre entflammte die Begeisterung für die Antike, die ja überhaupt eines der Zeichen ist, unter denen die Bildung des 19. Jahrhunderts steht, von neuem. Kein Jahrhundert hat eine so in-

time Kenntnis des antiken, des griechischen Lebens besessen, wie wir sie erworben haben. Getragen von lodernder Liebe zu den so wunderbar harmonisch in sich ruhenden und so fast beispiellos scharf gesehenen Werken des griechischen und römischen Meissels, gesättigt von dem Geiste des Wissens unserer Tage drang Klinger in zweien seiner frühesten Schöpfungen auch seinerseits direkt in dies Gebiet ein. Er hat eine Reihe hervorragender Vorläufer und Mitstreiter: Carstens, Genelli, Preller, Böcklin, sie alle haben mit mehr oder weniger Erfolg dieses Zauberlandes wundersame Früchte zu brechen versucht.

Klinger ging einerseits den einfachen Pfad des Illustrators. Denn die Bilder zu des Apulejus anmuthigem Märchen Amor und Psyche folgen genau dem Texte (1880). Man weiss, wie Klinger länger Zeit in München lebte und verstrickt in seiner Arbeit für nichts anderes Sinn hatte. Er hat am Ende denn auch ein gar herrliches Werkchen uns geschenkt. Ausser einer Fülle von geist- und geschmackvollen Randleisten sind eine grosse Anzahl von Hauptblättern beigefügt, über die bei entschiedenen Mängeln in der Zeichnung und Härten in der Radierung eine Poesie ausgebreitet ist, die der der Dichtung selbst jedenfalls angemessen ist. Vor allen anderen sind die Blätter ausgezeichnet, in denen die Landschaft eine grössere Rolle spielt, z. B. der erste Besuch Amor's bei der Psyche im Zauberschlosse. Es ist Nacht. Der weiche Mondesglanz ruht auf den hochragenden Felsen, auf den zart schimmernden weissen Baumstämmen. Voll fällt das Licht auf den Altan, über dessen Brüstung sich Amor geschwungen hat. Mit der Rechten hebt er die schwere Thürdecke. — Oder

das reiche Zauberschloss selbst, das in einem paradiesisch schönen Garten liegt, dessen Bäume sich in einem klaren See wiederspiegeln; im Hintergrunde links bauen sich mächtige Felsmassen auf. Von den Figurenbildern sei als das schönste, der Tanz der Venus erwähnt. Es ist kaum möglich, den Rythmus des griechischen Tanzes, dessen Grazie und feine federnde Kraft in den Bewegungen eines nackten weiblichen Körpers anmutiger und überzeugender zu geben, wie Klinger es gethan hat.

Unwillkürlich wird man durch die Jugendarbeiten des Meisters an einen Geistesverwandten, an Böcklin[1] erinnert. Dieser hat auch auf Klinger einen starken Einfluss ausgeübt — so wie eine ebenbürtige und wesensähnliche Grösse auf eine andere eine Einwirkung ausüben kann. Kein anderer Künstler hat Böcklin so verstanden wie Klinger. Die Radierungen, die dieser nach des grossen Schweizer Ruine am Meere, der Todteninsel gearbeitet hat, sind künstlerische Interpretationen, die einer Neuschöpfung im engsten Sinne des Wortes fast gleich kommen.

Weit souveräner tritt der Künstler in den «Rettungen ovidischer Opfer» (1879) den antiken Schöpfungen gegenüber. Ein neckischer, heiterer überlegener Geist durchweht Klinger's Erfindungen — gleichwie, auf einem eingeschobenen Blatte, auf einer Schaukel das junge Weib frei durch die Lüfte saust.

---

[1] Auf Rembrandt weise ich nur in einer Anmerkung hin, da Klinger wohl technisch von ihm beeinflusst ist, doch m. E. nur recht bedingt. Ebenso kurz sei auf Dürer, Menzel, Goya und Nietzsche hingedeutet.

Pyramus und Thisbe's trauriges Liebesleid klagt uns der Meister. Sie sollten sich nicht kriegen und waren doch so verliebt. Vater und Mutter redeten heftig darein, aber die trennende Mauer hat — Venus sei Dank — einen Spalt. Ein Stelldichein wird verabredet. In schauriger Nacht eilt Thisbe bebend an das Ninusgrab. Bald erscheint auch Pyramus, wie zur Jagd gerüstet. Lange aber erfreuten sich die Liebenden nicht ihres zarten Glückes. Denn es kommt wer; aber nicht der Löwe des Ovid, sondern einer der erträumten Schwiegerväter. Beide Liebenden ereilt, ob ihres kindlichen Ungehorsams, auch noch die Strafe der Götter. Sie sassen beide zu lange auf kalten Steinbänken in feuchter Nacht — er muss von Tüchern fest umwickelt schwitzen und sie ein heisses Sitzbad nehmen. Auch Narziss und Echo trauriges Geschick mildert des humanen Künstlers Sinn. Sie verzehrt sich nicht in Kummer, bis auf den Rest des Körpers «das Echo»; auch er wandelt ruhig am spiegelnden Bache, anstatt sich in sich selbst zu verlieben; was doch, seiner Ansicht nach, nur Frauensache sei. Und anstatt sich in eine langweilige Narzisse verzaubern zu lassen, küsst er lieber die Echo fest auf den Mund, worüber die beiden Faune dort vorne hinter dem Baume eine gemischte Freude empfinden, so dass sie das Blasen auf ihrer Flöte einstweilen aufgeben müssen.

Ganz widersinnig dünkte ferner dem Maler offenbar, dass die Daphne vor dem wunderschönen Apollo davonlaufen solle und, in einen Lorbeerbaum sich verwandeln lassen werde. Zwar willig folgte sie dem Gotte auch bei Klingern nicht; im Gegentheil, sie eilt sich durch einen mächtigen Stier zu schützen. Sie steht am

Schweife, er am Kopfe. Da heisst es sehen, wer am schnellsten laufen kann. Apollon wird, obwohl sie beide, nach Göttersitte, jeglicher Gewandung baar sind, doch die Sache lästig. Er will mit einem grossen Satze einfach der Länge nach über den Stier wegsetzen — aber er springt zu kurz und das einfältige Thier läuft mit ihm davon, um die arme Maid zu schützen. Es hat sich aber offenbar in nicht ganz gewünschter Weise eingemengt — sie sieht dem Reiter gar traurig nach — sie hatte ja nur so spröde, nach Brauch, gethan; denn an dem schönen jungen Mann hatte sie eigentlich gar nichts auszusetzen.

So weit war Klinger in seinem löblichen Streben, die armen ovidischen Opfer zu erretten gekommen, da kochte Ovid ob solcher Eingriffe die Galle über. Er eilte auf die Erde, bewaffnet mit einer Rohrfeder und fordert Klingern zum Kampfe. Dieser eilt herbei, die Radiernadel in der Hand — ein geschaufeltes Grab soll einen aufnehmen. Wen, das ist uns nicht enthüllt worden.

In dieser neckischen Behandlung antiker Sagen beruht aber nicht die eigenartige Stellung Klinger's zur Antike, sondern darin, dass er deren menschlich-heiteren und menschlich-grossen Sinn mit den hohen durch das Christenthum konsolidierten Gedanken verband. Doch davon später.

Ein ähnlich graziöses Element wie in den ovidischen Opfern lebt in den «radierten Skizzen». Allerdings mischt sich hier in die leichten frohsinnigen Harmonieen bereits ein ernster Ton ein. Was leise hier anklingt, tönt schon mächtiger in den Intermezzi (1880).

Am Meeresstrande wachsen leichte schlanke Bäumchen; auf ihnen sitzt gar fein gebildet eine nackte Elfe

und kitzelt mit einem Aste die Schnauze eines dicken begehrlich hinaufschauenden Bären, dessen Last aber die schlanken Aeste, auf denen das zarte Weib sitzt, nicht tragen können. Am Meere steht auf dem zweiten Bilde eine junge Frau, die wie es scheint, traurig — sehnsuchtsvoll auf die bewegte lockende Flut blickt. Ein Kentaur flieht verfolgt und schwer getroffen durch ein wogendes Kornfeld. Es folgen 3 Blätter, die eine künstlerische Schaffenskraft, wie wenig andere Arbeiten ersehen lassen. In einer wunderbaren Mondnacht ruhen ein schlafender Kentaur und sein Weib, das wachend in die sternennahe mächtig gestaltete Gebirgslandschaft, durch die ein rauschender Bach dahinbraust, hineinblickt. Eine andere Berglandschaft von packender Grossartigkeit reiht sich an diese, in der im Schnee der Firne, übergossen vom Lichte des Mondes zwei Kentauren um eines Häschens willen im wilden Kampfe sich bemühen, der eine den anderen in den tiefen Abgrund hinabzuschleudern. Der «Bergsturz» lässt uns ein Thal erblicken, das gigantische, schroffe Felsmassen umrahmen. Wer diese Blätter sieht wird nicht zögern, die majestätische Wucht der Gebirgsmassen, die Wahrheit der Detailbildung, den grossen Charakter zu bewundern — und doch hatte Klinger damals noch kein Gebirge durchwandert! Es ist ein intuitives Sehen, eine Gestaltungskraft, die unwillkürlich an die erinnert, die Schiller besass, da er seinen «Tell» schrieb, ohne einen Schritt in die Schweiz gethan zu haben.

An diese Kentaurenbilder gliedern sich vier aus dem Leben des Simplicissimus an. Das letzte Blatt ist betitelt Amor, Tod und Jenseits. Ein kleiner Amor steht auf

dem vorderen Rade eines Velos, dessen weitere Theile durch einen Sarg, auf dem der Tod reitet gebildet werden. Hinterher saust auf einem Doppelthiere, das den Kopf eines Widders und eines Stieres trägt, eine verhüllte Gestalt, das Jenseits, auf dessen Kopf eine Menge Federn liegen. Die Füsse des Thieres bilden zahllose Menschenhände. In den Falten des flatternden Gewandes des Reiters tauchen viele Gesichter auf. Die Liebe, das Leben, das voraneilt; der Tod, der unmittelbar folgende Begleiter; der vielfach gedachte Gedanke des Jenseits, der verhüllt ist, den niemand deuten kann, der aber starrköpfig seinem Leittiere dem Tode immer nachrennt, getragen von der Menschheit, die mit den Händen Tod und Leben packen, zergliedern will, um zu wissen «Warum» und «Wohin».

Hier greift Klinger tief in das Herz einer Periode, die sich stärker, wie längere Zeit vorher durch philosophierende Betrachtungen oder durch betonte Rechtgläubigkeit leiten lässt.

Ebenfalls vom Jahre 1881 ist ein Cyklus von vier grossen Landschaften, die die vier Tageszeiten behandeln. Die Stoffe sind ungemein einfach. Eine Chaussee, die gerade in das Bild hineinläuft; eine Ziegelei, die auf einer Böschung von ein paar Bäumen umstanden an der Elster liegt; ein Haus, einige Pappeln in der Mittagssonne; ein Dörfchen mit einer Mühle an der Elster im Dunkel eines abziehenden Gewitters. Die Linienführung, die Abstände, die Raumbehandlung, die Beleuchtung, die Schlichtheit der Interpretation der Natur erzwingen den Arbeiten von einem jeden höchste Bewunderung; obgleich die Abwägung des Lichtes, vornehmlich die Aufhellung der Schatten nicht überall einwandfrei ist.

Das Schlussblatt der «Intermezzi» führt zu den tiefgründenden, eminent künstlerisch durchgearbeiteten und scharfsinnig durchdachten Cyklen, die mit «Eva und die Zukunft» (1880) beginnen. Sie sind es, in denen der Meister, um mit Goethe zu reden, in silbernen Schalen goldene Früchte uns bietet.

In einem herrlichen Garten liegt hingestreckt Adam. Im Vordergrunde sitzt Eva, ein prächtiges vollerblühtes junges Weib und blickt nachdenkend, wie im Zweifel vor sich hin. Man wird unwillkürlich an jene philosophische Auffassung erinnert, nach der Adam als unmittelbar aus Gott hervorgegangen mit diesem eins ist und dessen Gebot, als in ihm selbst latent ruhend, schlechthin anerkennt; Eva aber aus dem menschlichen Gottesgeschöpfe gebildet, der erste Mensch zuerst den Zwiespalt zwischen Gotteswille und selbstthätigem Menschengeist bethätigt durch Zweifel. Sie sinnt und der Künstler enthüllt uns die erste Zukunft. Gerade und jähe steigen zur Linken und zur Rechten die Felswände empor ; am Ausgange harrt ein mordgieriger Tiger. In den Pfad, den der Mensch nun gehen muss, tritt unmerklich, auf Katzenpfoten, drohend das ungezügelte den Geboten trotzende Begehren, geboren aus Zweifeln. Es kräftigt sich an der Eitelkeit des Weibes, das seine Schönheit, seine Macht im Spiegel entdeckt, den ihm die Schlange, die kühle Verschlagenheit, vorhält. Die sinnlichen Begierden sind ganz erwacht.

Die zweite Zukunft kennzeichnet sie. Ein Fisch treibt in dicken, stehenden Gewässern von einem hässlich gestalteten, menschlich gebildeten faunartigem Wesen geritten, das eine Lanze mit Widerhacken in der

Hand hat. Wie ein stumpfsinniges tiefstehendes Thier in leblosen Gewässern, bedrückt von wiedriger Missgeburt der eigenen Gestalt, so schwimmt der Mensch im Sumpfe der thierischen Triebe, die aber ihren Widerhacken in sich tragen. Adam spürte sie. Unterlegen dem Zauber der verführenden Frau trägt er finster-mutig aus dem Paradiese, das der Engel bewacht, das Weib. Es liegt durch das Unglück gebrochen in seinen Armen und birgt das Haupt an seinem Halse. Aber nicht nur den Kampf mit dem steinigen, unwirthlichen Boden hat die Stunde der Leidenschaft über sie gebracht, sondern auch den Tod. Vertrieben aus der Gemeinschaft mit Gott ist das unendliche Leben zu einem endlichen geworden. Erbarmungslos stampft, als Pflasterer verkleidet, der Tod die Köpfe der Menschen zusammen, bis Einhalt die Hand Gottes gebietet. Denn das Kreuz ragt dort oben empor, das dem Tode das Schreckliche nahm, ihn als die Eingangspforte zum wiedergewonnenen Paradiese kennzeichnet.

In diesem Werke tritt uns zum ersten Male Klinger in seiner ganzen Grösse entgegen. Eine raffinierte Technik, eine meisterhafte Zeichnung, ein jubelndes Beherrschen der Schönheiten des menschlichen Leibes, ein kraftvoll und zart empfindender Landschafter und ein tiefer Denker voll mächtig ergreifenden dramatischen Empfindens. Denn Dramatiker ist Klinger ebenso unumwunden ausgesprochen wie Böcklin Märchendichter. Niemals ist vorher der traditionelle Gedanke von der durch die Verführungskünste der Frau und die Schwachheit des Mannes dieser gegenüber in die Welt gekommenen Sünde so tiefschürfend von einem Künstler ergründet,

so allseitig beleuchtet, mit solch' schneidender Schärfe ausgesprochen worden.

Die Sünde — was ist sie in diesem Zusammenhange? Die unbeherrschte sinnliche Leidenschaft. An und für sich ist die Sinnenlust aber berechtigt, wie jedes Geschenk der Natur, die der Schöpfer einstmals werden liess. Die grössten Mächte im menschlichen Leben sind die Liebe der Geschlechter zu einander und der Tod. Dies sind die zwei leitenden Gedanken, die Klinger in einer Reihe von Griffelarbeiten mit dem kindlich-reinen, weiten, über die Kleinlichkeiten des menschlichen Daseins erhabenen Blicke des Künstlers von Gottes Gnaden ausgesprochen hat.

Leise setzt er ein in den Paraphrasen über den Fund eines Handschuhes. Eine himmelhoch jauchzende, zu Tode betrübte Jünglingsliebe — hervorgerufen durch den Fund eines Frauenhandschuhes in einer Rollschuhbahn. Das erste leidenschaftliche, leicht beruhigte, aber symptomatisch wichtige Aufwallen des Herzenslebens.

Furchtbar ernst wird jedoch die Sprache in «Ein Leben» (1881/84), die nur durch die vornehme Art, wie die Wahrheit gesagt wird und das einzelne Schreckliche in die versöhnende Allgemeinheit erhoben wird, ertragbar ist.

Der Titel lautet: Ihr werdet mit nichten des Todes sterben, sondern Eure Augen werden aufgethan!

Eva steht unter dem Baume und horcht auf die verführenden Sinne. Im Waldesdunkel brauen eine Hexe und ein faunisch grinsender Mann den Hexentrank der Leidenschaft. Ein zur Jungfrau herangewachsenes Mädchen ruht auf ihrem Lager und lauscht Eingebungen

ihrer erhitzten Phantasie. Auf geflügelten Fischen reitend sausen Mädchen und Jüngling in die Tiefe des dunklen Meeres; nicht achtend der Steine, die von oben auf sie herniederfallen. Am Meeresufer schreitet sie allein und verzweifelnd. Das Leben aber lockt. Dem jungen Mädchen wird das Wohlleben, teuer erkauft, geboten. Die blühende Jugend vergeht aber und die noch entehrender zu bekämpfende Armut kehrt ein. Was einst geboten wurde, muss gesucht werden. Schliesslich wird sie als minderwertig vom Markte verworfen. Die einst Begehrte ertrinkt elendiglich im Pfuhl. Die echte Barmherzigkeit aber, die dem Menschen giebt, was des Menschen ist, erscheint. Der Heiland tritt, erkennend die Schuld und die Schuldlosigkeit des Weibes mit mildem Worte unter die Sünderinnen. Im Hintergrunde öffnet sich das Bild mit blendendem Lichte, das seinen Schein aufhellend auch in den Vordergrund wirft. Junge Griechinnen und Griechen wandeln, in Liebe verbunden, im glänzenden Sonnenlichte unter grünenden Bäumen: die dem heiteren, irdischen Dasein massvoll zugewandte antike Welt. Am Kreuze, über dem «Leide» geschrieben steht, hängt ein jugendlicher, übermächtig gestalteter Mann; zur Seite stehen ein Mann und eine Frau, die schmerzbewegt sich umschlungen halten. — Es ist zu Ende. Ein dunkler Genius hält auf seinen Fingerspitzen einen Frauenleib, eine Sense schneidet häuptlings hernieder. Das schweigende Dunkel nimmt die Verlorene auf. In's Nichts zurück!

Mit nichten werdet Ihr des Todes sterben, sondern Eure Augen werden aufgethan, schreibt der Meister als Ueberschrift seines Gleichnisses. Hat, o Mensch,

dein pulsendes Blut, deine Naturgabe gefehlt, bist du durch sie an das Kreuz des Bösen im Guten geschlagen, so dulde das Leiden. Denn durch dieses werden deine Augen aufgethan und du wirst nicht des Todes sterben, sondern Erkenntnis «sei massvoll» und Vergebung werden dir zufallen. —

Die Gewalt der sinnlichen Leidenschaft, die in den Paraphrasen zum verlorenen Handschuh fast unverstanden lebte; im Cyklus «Ein Leben» von der Gewöhnlichkeit des Daseins befleckt war, erscheint durch die Höhe der gluthvollen Gefühle und durch den ausgleichenden Ausgang geadelt in «Eine Liebe». Klinger überragt in diesem Werke jeden Mitstrebenden an Bestimmtheit der Darstellung, an eindringender Beobachtung, an Kraft und Klarheit der Phantasie und tritt durch die Keuschheit des künstlerischen Ideenganges den ersten Geistern an die Seite. Felicien Rops — sein angeblicher Rivale — ist nur geistreich, Klinger ist genial. Er ist unter den bildenden Künstlern, der wenigen einer, der die Liebesleidenschaft als Urgeschenk des Menschengeschlechtes so hehr zu schildern vermochte, dass dem Beschauer beim Betrachten dieses Cykluses der Sinn so weit, so erhoben wird, wie beim Anblicke von Gottes herrlicher Natur.

Klinger hat es auch gewusst, dass dies Werk aus den reichsten Schachten seines Herzens emporgestiegen war. Dem feinfühlendsten Dolmetscher des Lebens in der Natur, Arnold Böcklin hat er «Eine Liebe» gewidmet.

In einem Phaeton fährt eine junge Frau durch einen öffentlichen Park. Eine Rose fliegt in den Wagen. Als ob nichts geschehen, schreibt er ruhig weiter. Sie geht

in das Parkthor. Der Leidenschaft unmächtig küsst er ihre Hand — mit Augen, in denen Entsetzen und Liebe kämpfen, lässt sie es geschehen. Ein Altan der über einem herrlichen Garten schwebt, hat sie aufgenommen. Sie tauschen der verbrecherischen, aber durch die Allgewalt der Liebe, die nur Liebe heischt, idealisierten Leidenschaft erste Aeusserung. In all' seiner Pracht ist dann der Sommer gekommen. Im vollen Laube stehen die alten mächtigen Bäume, berauschend duften die vollerblühten Blumen, ganz zart raschelt das Schilf um den Teich, blendend heben die weissen Säulen vom dunklen Baumesschwarz sich ab, aufleuchtend im Scheine des Mondes, den feine Federwolken leicht verhüllen. Am offenen weiten Fenster, durch das die weiche, nachtigalltrunkene Sommernacht hineinflutet, ruht hingestreckt das junge Weib; wunsch- und wortlos liegt die Hand auf seiner Schulter, der sich niedergebeugt hat und des Liebesglückes sonnenhaft heissen Schein im Herzen fühlt. Da, ein Intermezzo — Adam und Eva flehen den Teufel um Gnade an, der hohnlachend ihr Urtheil ihnen entgegenhält: das Schicksal des Einzelwesens begründet in der Allgemeinheit! Doch weiter. Träume ziehen durch ihre Seelen. Ein glänzender Stern schwebt dort oben am Himmel. Aneinandergeschmiegt, strahlenüberglänzt, versunken im eigenen Anblicke, den ein voraneilender Dämon im Spiegel ihnen weist, schweben sie zu jenes verzehrendem Lichte empor. Schlaflos liegt sie auf dem Lager. Der Morgen bricht an. Der erste Lichtstrahl webt den Schatten eines Knäbchens an die Wand. Sie eilt durch die Strassen. Verzweifelnd sucht sie dem grausam-ruhig lächelnden Schicksal zu ent-

eilen. Höhnisch schauen die geputzten Mitschwestern auf die Kontur ihres Schattens. Verhöhnt wie einst Gretchen! Eine todte Frau liegt auf dem Bette. Der Tod als Wehmutter gekleidet, trägt ein Kindchen auf den Armen. Gebrochen im grausamsten Schmerze legt er sein Haupt auf ihre kalte Stirn. — —

Was Liebe verbrochen, hat Schicksal gesühnt. Ihr wurde das Loos von der goldenen Sonne Abschied zu nehmen, ihm, ohne den kleinsten Ersatz, von ihr, die doch sein Leben war!

Es ist der gewaltige Dramatiker, der die Menschheit auf die Gipfel der Leidenschaften begleitet, der diese in verwegener Kraft anstürmen sieht gegen die Mauern, die Sitte und Recht errichtet haben und erkennen lässt, dass ein Sieg die Vernichtung ist; dass wie gewaltig und wie ledig der Schlacken der Gemeinheit auch die Gefühle des Einzelnen sein mögen; so fest er mit diesen auch wurzeln mag in der allen gemeinsamen Naturgabe — er, das Einzelwesen dennoch den Idealen der Allgemeinheit sich zu opfern hat. Diese Forderung ist in ihrem letzten Grunde schwer tragisch — aber «Leide» hat uns der Künstler im Namen der grossen Menschenliebe gesagt.

Wie die Geschlechterliebe die eine der beiden unüberwindlichen Mächte ist, — da ja bei ihrer edelsten Form der Mensch einzig den wünschenden Gedanken hegt, durch den andern zum Höchsten, zum Absoluten ergänzt zu werden — so ist der Tod die andere.

Der Schrecken vor dem Tode, vor dem Aufhören des Leibeslebens ist weder ein antiker noch ein christlicher Gedanke. Erst das XIV. Jahrhundert liess durch den schwarzen Tod, der viele Tausende in Deutsch-

land, Frankreich u. s. w. wegriss, das Sterben als entsetzlich erscheinen. Klinger greift ganz richtig auf den Grundgedanken des Menschen und des Christen zurück, wenn er seiner berühmten Folge «Vom Tode» nicht die Worte vorsetzt: Wir fliehn die Form des Todes, den Tod, denn unsrer höchster Wünsche Ziel ist: Tod.

Zwei deutsche Künstler haben vor allen anderen den Herrscher Tod geschildert. H. Holbein d. J. und Alfred Rethel. Beide aber bleiben, bei aller absoluten Höhe der von ihnen geschaffenen Kunstwerke auf der Oberfläche des Gedanken. Sie schildern den Tod als Feind und als Freund, aber keiner von ihnen kann schliesslich triumphierend ausrufen: Tod, wo ist dein Stachel, Tod, wo ist dein Lachen?

Die erste Folge (1889) Klinger's verlässt das gewohnte Geleise insofern nicht als er den Tod, wie hergebracht, als die Macht schildert, die urplötzlich und überall den Menschen ereilt. Er greift z. B. auf hoher See in die Masten und reisst ein Schiff in die Tiefe; lässt auf der Landstrasse eine Frau erschlagen; ereilt den König beim Mahl; raubt einer armen Familie den Ernährer; erscheint dem alten einsamen Mann als Freund.

Auf die Höhe des Gedankens schwingt sich Klinger erst in der zweiten Folge (1889/98).

Der Tod ist die Schicksalsmacht, die über die mächtigsten Werke menschlichen Fleisses hinwegschaut und kalt das Stundenglas, nach dessen Anzeigen Alles dahinsinkt, in der Hand hält — sorglos schreitet der Mensch dem unbekannten Abgrund stets weiter zu.

Der Herrscher zieht zur Zeit der Ernte mit stampfenden Rossen hinaus, während er nicht sieht, dass die Kaiserkrone der Tod, als Kirchenfürst gekleidet

trägt, der ihm das Schwert und die Fackel reicht. Zu ergründen des Todes Wesen strengt der Philosoph die ganze Kraft seines Wissens, seiner Denkfähigkeit an. Die steilste Bergspitze im Gebirge der Wissenschaft sucht er zu erklimmen, aber er verliert seine Brille, sein Können verlässt ihn. Er liest nur noch die Worte: wissend, weisst du doch nichts — und stürzt in den Abgrund, den Schädeln nach deren Besitzer im Leben gleich ihm vermessen wagten die höchste Höhe erkletternzu wollen.[1]

Der Tod ist ferner das Elend, das vor den Reichthum gespannt ist. Ein riesengrosses herrliches korinthisches Kapitell wird, unter den Schlägen der Führer, in langer Reihe von den Enterbten, von Männern und Weibern gezogen. Elende Nahrung wird den Angefesselten geboten. Die Mutter muss den Säugling mitschleppen, um, sogar in den kurzen Pausen des Frohndienstes angekettet, ihre heiligen Pflichten erfüllen zu können. Aber so dunkle schwarze Schatten auch auf der Erde ruhen und den Menschen bis an die Brust einhüllen — sein Haupt badet sich doch im Lichte, das von oben kommt. Deshalb ruft der Jüngling die Hände aus dem Dunkel emporhebend zur Sonne, das leuchtende Auge voll Begeisterung zum Himmel gewandt aus «Und doch». Und doch lebt die Hoffnung, und doch triumphiert der unsterbliche Geist. Aber wuchtig, zermalmelnd sind die Schläge des Todes, so dass der Einzelne wohl verzweifeln mag. In einer reichgestalteten romanischen Kapelle liegt zur letzten Ruhe ausgestreckt eine junge Frau. Ein nacktes Knäbchen kauert ängst-

[1] Hier werden die Blätter «Genie», «Krieg» und «Pest» später eingefügt werden.

lich auf ihrem Körper und schaut uns mit grossen Augen verwundert, flehend an. Ein düsterer Wald ragt in seinem Rücken empor; durch die Stämme erblickt man jedoch sonnenüberglänzte Felder. Ist der Tod aber nur Zertrümmerung des Leibes? In felsiger Einöde steht ein junger Mann in ein kurzes Gewand gekleidet und mit dem Kreuzesstabe in der Hand. Zu ihm tritt ein junges, blühendes kostbar und verführerisch gekleidetes Weib. Lockend schmiegt sie ihr Knie an das seine und löst den Gürtel des Gewandes; bethörende Worte flüstert sie, Blitze schiessen ihre Augen und die edlen Steine der goldenen Krone, die sie bietet, funkeln im Strahle der Sonne. Der Jüngling aber weist in die Tiefe. Lieber im Abgrund zerschellen, als die Krone nehmen, mich dir verkaufen und in deinen Armen ruhen; denn was du in Wahrheit mir bietest ist der schrecklichste Tod, der Tod der wahren Ehre. Aber ist das Opfer seines Preises werth? Ja, wenn ehrliebend nicht gleich ehrsüchtig ist. Denn die Macht des Todes zerstört auch den Ruhm. Am Boden liegt die Personifikation des Ruhmes, die Tuba ist ihr entfallen und mit schwachen Kräften suchen die zarten Mädchenhände den Fuss, der sie niedergetreten zu entfernen. Der Tod, die Zeit mit dem alles zerschlagenden Ambos schreitet unerbittlich hart über das schwache geflügelte Wesen hinweg, tödtet es. So ist der Tod Herr, wenn selbst das letzte Echo menschlichen Schaffens, der Ruhm zertreten zu seinen Füssen liegt? Menschenwerk zerbricht unter seinen Händen, aber des Menschen Wesen nicht. Des Schöpfers Gebilde, die können wohl sich wandeln, sie sterben aber nicht. Im Angesichte des unendlichen, stets wech-

selnden Meeres, umrauscht von den stets sterbenden und stets lebenden Bäumen, überglänzt vom ewigen Lichte kniet die Krone der Schöpfung, der Mensch, ein Mann wie ihn der Schöpfer gebildet. Das Antlitz birgt er geblendet und anbetend in die Hände. Jubelnd triumphiert über den finstern Tod die Allgottheit Natur, die ewige unwandelbare Schönheit! Tod, wo ist d e i n Ruhm?

Sicher ruht also die Menschheit im Schoosse der Natur; aber kann sie in dieser Ruhe stetig sich entwickeln, kann sie hoffen unter all' den Hemmnissen einstmals zu der Höhe zu gelangen, die der Menschengeist ahnend erkennt?

In den Phantasieen zu Brahms hat Klinger versucht, diesen Gedanken auszuspinnen (1894).

Er erläutert sechs Gedichte.

Es kehrt die dunkle Schwalbe aus fernen Landen zurück
Die frommen Störche kehren und bringen neues Glück.
An diesem Frühlingsmorgen, so trüb verhängt und warm
Ist mir als fänd ich wieder den alten Liebesharm.
Es ist als ob mich leise wer auf die Schulter schlug,
Als ob ich säuseln hörte, wie einer Taube Flug
Es klopft an meine Thüre
Und ist doch niemand draus
Ich atme Jasmindüfte
Und habe keinen Strauss
Es ruft mir aus der Ferne
Ein Auge sieht mich an
Ein alter Traum erfasst mich wieder
Und führt mich seine Bahn.

Direkt illustriert sind diese Zeilen durch einen jüngeren Mann, der auf einer Terrasse in einer südländischen Stadt liegt. Vor ihm steht ein geöffnetes Kästchen, Briefe liegen zerstreut umher. Ein Amor sitzt traurig das Haupt stützend daneben. Ein Zimmer, in

dem ein Flügel steht, öffnet sich rechts. Vor den Blicken des Träumenden erscheint das Bild, wie ein junges Liebespaar im Mondlichte im Parke, am Flusse einer von Thurmschwalben umflatterten Burg spazieren geht.

Es folgt das von leidenschaftlicher Musik umtoste Lied.

Hinter jenen dichten Wäldern, weilst du meine
Süssgeliebte, weit, ach weit,
Berstet ihr Felsen, ebnet Euch Thäler, dass ich ersehe
Dass ich erspähe meine ferne, süsse Maid.

Hinter dunklen Stämmen steht ein herrlich gebildetes unbekleidetes Weib — in warmer Sommernacht liegt ein Mann auf dem Felde und erhebt die Hände; ein Engel schwebt herab und legt ihm die Hand aufs Herz.

Das dritte Lied folgt.

Am Sonntag zierlich angethan
Wohl weiss ich, wo du da bist hingegangen
Und manche Leute waren
Die dich sahen
Und kamen dann zu mir
Dich zu verklagen.
Als sie mir's sagten
Hab ich laut gelacht
Und in der Kammer dann geweint zur Nacht.
Als sie mir sagten
Fing ich an zu singen
Um einsam dann die Hände wund zu ringen.

In einer Kammer sitzt schmerzversunken ein junger Mann.

An die tieferregten Töne, die zu jenen Worten Brahms aus der Seele quollen, schliessen sich die unsagbar friedreichen zu den Zeilen.

Ich ruhe still im hohen grünen Grase
Und sende lange meinen Blick nach oben
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlass,
Von Himmelbläue wundersam umwoben.

Die schönen weissen Wolken zieh'n dahin
Durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin
Und ziehe selig mit durch ewge Räume.

Im Grase liegt mit dem Blick nach oben ein junger Mann. Wilde Klänge dringen an unser Ohr, leidenschaftlich anklagende Worte vernehmen wir.

Kein Haus, keine Heimat, kein Weib und kein Kind
So wirbl' ich ein Strohhalm in Wetter und Wind
Well' auf und Well' nieder, bald dort und bald hier
Welt fragst du nach mir nicht, was frag ich nach dir.

Das in den Grundvesten uns erschütternde aber auch von hoher geistiger Warte aus gedichtete Schicksalslied Hölderlins steigert und klärt die Empfindungen.

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos wie der schlafende
Säugling athmen die Himmlischen
Keusch bewahrt.
In bescheidner Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhn
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahrelang in's Ungewisse hinab.

Auch dies Gedicht ist mit Illustrationen im engeren Sinne des Wortes versehen. Sie schildern das schicksallose, selige Leben der Götter, wie sie unbekümmert um die Menschen sich des Lichtes freuen. Am schönsten in der hoheitsvollen Mädchengestalt der blondlockigen Aphrodite, die auf einem Felsen im Meere steht, verzückt der Sonne ins Antlitz schaut, während zu ihren Füssen die Menschen ertrinken, die in anderen Seitenleisten von Klippe zu Klippe sich vergebens retten wollen oder in fortgesetzter Frohnarbeit das vergeblich gelebte Leben leben, um schliesslich, wie jene junge blühende Maid vom Ritter, aus dessen Helm der Todtenkopf grinst zur Burg des ewigen Schweigens gelockt zu werden.

Diese Randleisten und kleinen Bilder sind aber nur eingestreut. Der durchgehende grosse tief tragische Gedanke ist von Klinger in acht Vollbildern behandelt worden. Will man sie verstehen, so muss man alle Lieder als aus einem Kernpunkte heraus komponiert, als einander in steter Steigerung ergänzend, betrachten. Dann wird man sehen, dass in diesen Griffelarbeiten eine geistige Tiefe neben der phänomenalen Gestaltungskraft herrscht, wie sie in verwandter Weise unter den deutschen Meistern nur Albr. Dürer in seinem gigantischen Jugendwerke, den allbekannten Bildern zur Offenbarung Johannis hat zu Tage treten lassen.

Den äusseren Rahmen, in den der Meister seine Gedanken kleidet gab die Prometheus-Sage ab. Prometheus, ein Sohn der Themis und im Besitze aller Geheimnisse der Zukunft trennte sich beim Titanenkampfe — der bei Klinger eigentlich der Gigantenkampf ist — von seinen Genossen und unterstützte

Zeus. Nachdem dieser Sieger geblieben, wollte er die Menschen, die wesensverwandt mit den Giganten (Titanen) sind, verderben. Prometheus erbarmte sich derselben. Bei Aeschylos sagt er «Um des Guten willen, das ich den Menschen that bin ich verdammt! Weil ich im Stab den Flammenquell geborgen — — — der Menschheit Künste sind Prometheus Werk». Zur Strafe fesselte Zeus den Halbgott an die Felsen des Taygetos an. Ein Schicksal, das Prometheus vorhergewusst hatte — «mir war das alles ja bewusst» —. Einzig die Töchter des Okeanos, die Okeaniden haben Mitleid. Endlich tödtet Heracles den Adler, der die Leber des Promotheus jeden Tag zerfleischte, die aber jede Nacht wieder wuchs, und befreit ihn von den Fesseln.

Das erste Blatt nennt Klinger Akkorde.

Der Flügel, der auf dem Bilde der ersten Illustration im Zimmer stand ist auf einen Altan gestellt, der sich über dem schäumenden Meere am Strande erhebt. Ein jüngerer Mann sitzt am Instrument und spielt. Hinter ihm steht in Weiss gekleidet eine junge zarte Frauengestalt — «es ruft mir aus der Ferne, ein Auge sieht mich an». — Sie weist auf die Noten und mit der Rechten nach unten, wo ein Dämon eine Harfe, deren Saiten schnell noch einige Sirenen berühren, aus dem Meere heraushebt. Ueber die wogende Unendlichkeit schiesst ein leichtes Boot unter vollem Segeldrucke. Ein einzelner Mann steht am Steuer. «Ein alter Traum erfasst mich wieder und führt mich seine Bahn.» Der Kurs ist gerichtet auf den Tempel, der dort im Schatten der mächtigen, firnengeschmückten Berge liegt.

Umrauscht von den wilden Klängen der Brahm'schen Begleitung hallen die Worte wieder: Kein Haus, keine Heimath, kein Weib und kein Kind — Welt fragst du nach mir nicht, was frag ich nach dir?

Unter den Tasten erklingen am brausenden Meere sturmvolle Töne. Des Künstlers Augen ruhen in denen des wunderbar gebildeten majestätischen Weibes, von dem die menschliche Maske und der schwarze Mantel gefallen ist. Es schlägt mit beiden Händen mächtig in die Saiten der singenden Harfe. Er saugt überirdische gewaltige Kraft aus den Augen der Muse, die in ihrer Göttlichkeit selbst ihm genaht ist. Erhoben über sich, ergriffen von dem tiefen Weh, das seine Seele durchbraust, kündet er dem Schicksal Krieg an. Gleich den Giganten, die dort in den Lüften zum Kampfe gegen Zeus eilen, stürmen seine Töne den Himmel. Die Giganten streiten mit den Himmlischen. Aber Apollo's, der Musen Gott Pfeile und seiner Schwester Diana werfen die Unbändigen nieder. In schwarzes Dunkel ist die Erde gehüllt. Die riesigen Leiber der Giganten liegen am Boden. Der Sterblichen schreckliches Loos scheint besiegelt. Drei weisse Tauben flattern aber über stille Meeresfläche und droben im Himmel lauscht Prometheus den Worten des Schicksals, das vom Elend der Erdgeborenen erzählt. Seid der Gewalt, Ihr Unsterblichen, Herr, des Geistes der Menschen seid Ihr vielleicht es nicht. Prometheus denkt es. Er entführt den Göttern das Feuer. In Selbstopferung bringt er es den Menschen. Im Jubel empfangen sie es. Sie umtanzen die herrliche Gottesgabe. Aber den, der sie schenkte, ereilt die Rache der Götter. Mercur und der Adler des Zeus eilen

herbei. Sie tragen ihn, den der von dankbarer Verehrung aufgesetzte Lorbeerkranz noch schmückt, zum Taygetos. Die Menschen aber opfern zitternd dem gewaltigen Zeus, der widerwillig von den zu hoher Stufe emporgestiegenen Menschen die Gaben empfängt. Dem Wohlthäter der Menschheit wird endlich auch der Lohn. Heracles tödtet den Adler und befreit Prometheus, der das Antlitz mit den Händen verhüllt und der Stimmen der treuen Okeaniden, die zu ihm hinaufdringen nicht achtet.

Wählte neben den das Schicksalslied illustrierenden Bildern Klinger die Szenen aus der Prometheus-Sage nur aus irgend einer künstlerischen Laune oder darf man bei ihm unter dem antiken Gewande, einen modernen Gedanken vermuten ?

«Kein Haus, keine Heimath, kein Weib und kein Kind, Welt fragst du nach mir nicht, was frag ich nach dir.»

Vom seelischen Schmerz zerrissen, zurückgestossen von der ihm leer gewordenen Welt rast im Grolle der Mensch gegen das Schicksal. Er will es mit Gewalt zwingen. Er liegt am Boden. Da flüstert es ihm wie alte Sage ins Ohr : Opfere dein Ich, erbarme dich der blinden Welt, fülle sie mit deinen Thaten. Die Welt krönt den, der so sich überwand und sie gewann. Aber ein anderer ist mächtiger, als er. «Man» verlässt ihn und opfert dem, der Macht hat. Die Erkenntnis bricht sich Bahn. Ein Idealist gleich ihm befreit ihn vom Adler der Missgunst. Er hört die süssen Stimmen zu sich hinaufschallen ; er aber vergräbt sein Angesicht. In seinen Ohren klingt es : Umsonst, umsonst das Opfer. Denn, «es schwinden, es fallen die leidenden

Menschen blindlings von einer Stunde zur andern, Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, Jahrlang ins Ungewisse hinab». — In's Ungewisse, aber nicht in's Bodenlose! Neben dem Befreiten steht der jugendliche Befreier, bereit mit den finsteren eingeborenen Mächten der Menschheit den Kampf von neuem zu beginnen. Denn in die Hoffnung schloss ja Prometheus bei Aeschylos der Menschen Schicksal ein! —

Dass eine derartige Interpretation gewagt werden kann, geht auch aus der begleitenden bez. ergänzenden Musik hervor, in der das tiefe Weh des Menschengeschlechtes viel ergreifender ausgesprochen ist, als in den Hölderlin'schen Textworten und die ausklingt in den sehnsüchtig wünschenden, von Brahms über die Worte hinausgesetzten Tönen, die das Vorspiel zur Schilderung des seligen Götterlebens waren.

Ueberblicken wir einen Augenblick das Werk des Meisters in seiner Gesamtheit, so tritt es uns in einer — ursprünglich sicherlich ungewollten — inneren Zusammengehörigkeit entgegen, die die Bewunderung herausfordert. Der Mensch erscheint zuerst getrieben von der stürmischsprechenden, dem gröberen Leben in ihm eignenden, aber durch die Urgewalt idealisierten Liebesleidenschaft; dann zertreten vom Tode; ihn besiegend durch die unwandelbare auch dem Menschen innewohnende uranfängliche Schönheit. Der Mensch steht sodann zermalmt vom Schicksal vor uns; triumphiert aber über dasselbe durch die dem Menschen einzig mögliche Hingabe seiner selbst an Andere.

Wer von allen bildenden Künstlern hat ohne eine Stütze an historischen, durch sich selbst sprechenden Vorwürfen zu suchen, einzig auf seine eigene Phan-

tasie angewiesen, die Markscheiden im menschlichen Dasein so sicher erfasst, mit solch' weitem grossen Blicke geschaut, künstlerisch so klar gesehen und geschildert?

In welchem Grade der Künstler das Ewige und die unmittelbare Gegenwart mit einander verbunden wissen will hat er uns selbst in dem Titelblatte zu den «Dramen» gesagt. Es illustriert die Worte Hölderlin's: «Uns aber ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhen».

Zur Linken erhebt sich am Gestade des wogenden Meeres eine Säule, deren korinthisches Kapitell im Vordergrunde im Grase liegt. Auf dem Säulenstumpfe hat sich, für einen Augenblick, ein Dämon mit schweren, noch ausgebreiteten Flügeln niedergelassen. Seine Rechte greift nach oben. Er hat den Zipfel eines grossen, geblähten, sternenübersäeten Tuches um die Faust gewickelt. Unter jenem stehen die Sockel von Götterstatuen. Diese liegen am Boden. Zu äusserst rechts ist der Gekreuzigte im Begriffe in einen tiefen Abgrund zu stürzen, der jäh abfällt. Ueber diese Szenerie schaut hinweg, leicht verschleiert, der Kopf der Sphinx mit ihren Räthselaugen uns an.

Die Ewigkeit, die den Himmel, die Erde mit dem Höchsten was sie besessen wieder an sich reisst — darüber die ewige Frage nach dem «Warum» und nach dem «Wohin»!

Die Einzelblätter der «Dramen» schildern, ohne stets direkt mit einander in Verbindung zu stehen, Szenen des täglichen Lebens. — Es ist am späten Abend. Das Mondlicht umspielt die reiche Villa, die Terrasse und den Garten. Ein Schuss fiel aus dem Fenster des ersten Stockes. Der ehrlose Roué liegt am Boden; die Frau eilt sich zu verbergen. — Ein Mädchen aus

dem Volke geht durch eine Gasse der Vorstadt. Ein altes Weib tritt mit Gold und lockenden Worten auf sie zu. Im dunklen Schatten steht ein Herr aus der guten Gesellschaft mit der Cigarre im Munde. — Im Gewirre der Häuser eines abgelegenen grossstädtischen Viertels erhebt sich ein vielstöckiges Haus. Von dem Laufgange vor den Hinterfenstern will ein Mann einen schweren Stock auf eine Frau hernieder werfen, die sich über einen Verbindungssteg zum nächsten im Hofe gegenüberliegenden Hause retten will. An der Rettungsstation des Flusses, der die Stadt durchzieht, liegt die Leiche eines Kindes, das soeben mit der Mutter aus dem Wasser gezogen wurde. Die Mutter lebt und reiche Frauen bemühen sich mit feinen Riechwässern um die Arme. Im Halbdunkel der Hängelampen liegt der grosse Sitzungssaal des Gerichtes. Wegen Kindesmordes sitzt die Mutter vor den Schranken. Sie weiss nichts davon. Ihr stumpfes Sinnen weilt beim Kinde, das die grausamen Fluten allein sterben liessen. — Im hochstämmigen lustigen Walde liegt ein Päckchen Kleider und ein Brief. — Im hastigen Treiben der grossstädtischen Strasse ringt ein Polizist mit einem Manne, in dessen Hand ein Messer blitzt. Am Boden liegt ein Arbeiter. Eine junge Frau bemüht sich um ihn. — Massen von Arbeitern fluten in den Strassen hin und her. Die Häuser sind erbrochen und geplündert. Die Salven knattern hüben und drüben. Die Barrikaden zählen immer mehr Todte. Im Abenddunkel geleiten die Gensdarmen eine Reihe Gefesselter auf der nassen Chaussee.

Als Klinger heranwuchs, wogte der erste lebhafte modernste Klassenkampf. Der Meister lebt in der Hoch-

burg der Sozialdemokratie, in Sachsen, und weilt in der reichen Geschäftsstadt Leipzig. Die Physiognomie des modernen Lebens in seiner ganzen Grausamkeit starrt uns aus diesen «Dramen» an.

Von einer nicht geringen Anzahl Künstlern und Laien wird heutigen Tages die Ansicht vertreten, dass bei künstlerischen Werken, «rein künstlerische» Gesichtspunkte massgebend, «Ideen» mehr oder weniger vom Uebel seien. Es ist auch ein bekannter Vorwurf gegen Klinger, dass er zu ideenreich oder unhöflicher gesagt, bizarr sei. Es wird nun gewiss niemand leugnen wollen, dass der Meister auch in seinen Radierungen als bildender Künstler hin und wieder weiter greifen will, als er packen kann. Es ist aber doch relativ selten der Fall. Im allgemeinen darf man — so schroff es klingt — sagen, dass die Bizarrerien, Unklarheiten meistentheils in der Phantasie des denkträgen Beschauers existieren. Klinger weicht nur darin von der Regel ab, dass er in einer anderen als der gewohnten Weise von dem Symbol Gebrauch macht. Er setzt oft in anders gearteter, jedoch nicht schlechthin neuer Manier die sichtbare Wirklichkeit und die Symbole nebeneinander. Daraus kann aber nicht so ohne weiteres ein Tadel konstruiert werden. Denn alle Kunst ist in letztem Grunde symbolisch. Dass Klinger's derartig entstandenen symbolischen Allegorien, wenngleich nicht oft leicht verständlich, kaum je unverständlich bleiben, dazu hilft ihm vor allem sein feiner künstlerischer Takt und anderntheils seine äusserst exakte Beobachtungsweise, die uns schliesslich aus den nebelhaften Regionen in die reale Umgebung mit der überzeugendsten Kraft versetzt. Klinger ist ein

Realist, wie er sich rücksichtsloser kaum denken lässt. Er schildert den ganzen Menschen. Er hat Obscönitäten gezeichnet — eingegeben von denselben hohen künstlerischen Gedanken, wie Rembrandt's «französisches Bett» — die an Wirklichkeitstreue nichs zu wünschen übrig lassen. Klinger scheint dem Beschauer, wenn er sich von dem Inhalte der Blätter unabhängig macht, sogar vollständig in der Form als solcher aufzugehen.

Es muss dies sehr intensiv betont werden. Klinger wird gerne von denjenigen, die seine Grösse nur widerwillig anerkennen wollen, damit limitiert, dass er ein Künstler mit litterarischem Grundtone sei. An und für sich ist dies nun überhaupt kein Vorwurf. Denn eine grosse Fülle von ersten Meisterwerken sind ohne einen Kommentar, den uns unsere Bildung verleiht überhaupt nicht verständlich z. B. Dürer's Bilder zur Apocalypse, Michelangelo's Medicäer Gräber, Ruben's Medici-Folge etc. Einen Tadel involviert eine solche Bemerkung, wenn Ideen, seien sie nun eigenen oder fremden Geistesprodukten entnommen, nicht derartig in den Wiederschein des Lebens hinaufgeführt sind, dass sie uns als lebenswahr erscheinen. So schuf oft Cornelius. Deshalb verdient dieser bei aller sonstigen grossen Werthschätzung einen solchen Anwurf. Klinger aber, um dies noch einmal zu sagen, ist mit einem so stark ausgesprochenen Wirklichkeitssinn begabt, dass seine Griffelarbeiten ganz allein durch ihre Formen den Betrachter auf das stärkste fesseln. Klinger verfügt, um dies erreichen zu können über drei Faktoren. Ueber eine seltene Kraft und Sicherheit in der Zeichnung, ein subtiles Auge für Licht und Beherrsch-

ung der Technik des Radierens. Es ist ein bekannter Vorwurf, dass der Künstler starke Verzeichnungen in seinen Arbeiten stehen lasse. Für seine Radierungen trifft dies zunächst nur bedingt zu — kommen aber solche Nachlässigkeiten im Drange des Schaffens auf den allgemeinen Eindruck hin hie und da vor, so soll man m. E. darüber hinweggehen, wie bei Böcklin auch. Wie tadellos sicher Klinger zeichnen kann belegen zudem seine Studien. Mir fällt bei der Betrachtung dieser immer Dürer's Name bei. Klinger ist ein begeisterter Verehrer des köstlichsten Gebildes, das die Erde trägt, des menschlichen Körpers. Er ist auch ein intimer Kenner desselben. Er hat nur eine gewisse Vorliebe für eher magere, sehnige Bildungen, wodurch sogar die Frauen einen gewissen männlichen Charakter — cum grano salis sei dies gesagt — erhalten. Es beruht dies einesteil wohl auf dem ausgeprägt männlichen Wesen der Kunst unseres Meisters, andernteils auf der eminenten Begabung, die Klinger für die Plastik besitzt. Endlich ist das glühende Streben des Künstlers, das er auch in Worte gefasst hat, sich über den menschlichen Körper eine vollkommene Herrschaft zu verschaffen, ebenfalls heranzuziehen. Wir bemerken sowohl in der Entwicklung der antiken, wie der modernen Kunst, dass in den Perioden des Lernens der männliche Körper die Führung übernimmt. Religiöse Vorschriften, kirchliche Bevormundung u. dergl. m. einzig zur Erklärung heranzuziehen, ist nicht wohl angängig. Denn es ist schwer einzusehen, weshalb z. B. das spätere XV. Jahrhundert in Italien dem Künstler schwerer weibliche Modelle hätte bieten sollen, als die Zeit, die einen Ignatius von

Loyola im Sturme seinen Zielen zusteuern, einen Paul III. Caraffa, die Gegenreformation sah. Der eigentliche Grund liegt vielmehr eben dort, aus dem auch die modernen Akademien nur oder in weitaus überwiegendem Masse den männlichen Akt zeichnen lassen: dass im männlichen Körper die einzelnen Theile des Organismusses weit schärfer hervortreten, die Verbindungen, die Muskulatur etc. unvergleichlich sichtbarer sind. Dadurch werden weiterhin die ganze Haltung, die Bewegungen der Personen ihrem Ursprunge nach viel offenkundiger. Der männliche Körper ist aber auch in gewisser Hinsicht, wenn ich ganz allgemein reden darf, für den Bildhauer, der in Klinger so sehr bemerkbar ist, geeigneter wegen der fest in sich beruhenden kraftreichen Erscheinung. Die älteren griechischen Plastiker, die Frauenmodelle doch genügend besassen, die italienischen Künstler des XV. Jahrhunderts, die modernen, doch auch unbehinderten Bildhauer beweisen dies. Die letzteren überdies noch durch die Vorliebe für halb entwickelte Mädchenkörper.

Klinger liebt ferner Positionen, die den Laien in ihrer Verschränktheit nicht selten unnatürlich erscheinen. Michelangelo, der Maler-Plastiker liebte sie auch. Die Figuren erscheinen durch diesen kompakten Aufbau wie erfüllt vom straffesten Leben. Der formende Meister übt auch zugleich Hand und Auge. Er befreit sich von der Schule.

Dass in Klinger's Werken des öfteren, aber durchaus nicht stets die Schönheit der fliessenden Linien, die weiche Durchmodellierung, — namentlich hinsichtlich der Frauenkörper — nicht zu ihrem Rechte kommt, wird niemand leugnen wollen. Andererseits wird

immer anerkannt werden müssen, dass Klinger's Auge für die Lichtwerthe überall ein hoch empfindliches ist.

Wird der Beschauer, wie bemerkt, in Hinblick auf die menschliche Gestalt in den Radierungen nicht immer vollkommen befriedigt, so durchaus durch die Landschaft. Klinger's Wiedergabe der formalen Schönheit der natürlichen Umgebung verdient eben so hohes Lob, wie es sicher ist, dass die sternennahen, eisbedeckten Felsgebirge, das schäumende Meer, der märchenumwobene Wald und die im heiteren Tageslichte daliegenden, blüthenbedeckten Gefilde, ein jedes in seiner Weise ihres Wesens Art uns enträthseln müssen.

Klinger schaltet mit den Mitteln der Stich- und Radiertechnik in souverainer Weise. Er ist unumschränkter König auf diesem Gebiete, so dass er aus allen Theilen seines Landes jederzeit die gerade geeignetsten Hilfsmittel heranziehen kann. Nur fehlt er darin, dass er hin und wieder die Neigung hat, zu tief zu ätzen. Dadurch werden die Gegensätze zu schroff und die im Schatten liegenden Partien erhalten ihrerseits nicht genügend Licht. Klinger ist aber trotz dieser Aussetzung nicht nur völlig Herr der Technik als solcher, sondern er kennt auch den Charakter derselben. Er hat es in einem gut durchdachten Büchlein über Malerei und Zeichnung selbst ausgesprochen. Seine Worte mögen hier deshalb Platz finden: «Wo die Malerei dem Beschauer zu reinen Genüssen Musse, neue Sammlung oder Ueberleitungen bieten musste, um von einem Zustand zu einem widerstrebenden vorzubereiten entwickelt die Zeichnung (Radierung für uns) in der gleichtönigen Folge von Bildern im schnel-

len Wechsel ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockner Ironie uns anblicken: nur Schatten ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche ohne anzustossen . . . . . was die Palette an Intensität und Farbe voraus hat, ersetzt der Griffel durch die Unbeschränktheit der künstlerischen Darstellbarkeit von Licht und Schatten. Er kann direktes Licht und direkte Dunkelheit — Sonne, Nacht — darstellen . . . . Es beruht dies eben auf jenem erwähnten poetisierenden Charakter der Zeichnung, die die Dinge nicht um der Erscheinung willen und in ihren gegenseitigen sichtbaren formentsprechenden Verhältnissen und Wirken giebt, als vielmehr um die eng mit ihnen verkuüpften Ideeen in dem Beschauer wachzurufen». —

Steht endlich Klinger als Radierer isoliert vor unsern Augen? Keineswegs. Die englischen Praeraphaeliten z. B. Hunt, Rossetti, ferner Moreau, Rops, Boecklin, Thoma, Segantini — um nur wenige zu nennen, sie Alle gehen verwandte, nur nicht bei Allen so blendend von dem Lichte der Genialität erleuchtete Pfade. Als Radierer wird Max Klinger ohne jeden Zweifel von der Nachwelt als einer der ganz Grossen bezeichnet, ja, man darf es wohl wagen zu sagen, mit einem Alb. Dürer auf eine Stufe gestellt werden. Denn «nicht minder gross ist auch der andere Künstler, welcher mit dem Einsatze seiner ganzen Persönlichkeit vorwärts strebt und wenn die Volksseele von einer neuen Strömung erfasst wird, dieser aufmerksam folgt, sie in seine Phantasie aufnimmt und ihr einen künstlerischen Ausdruck verleiht». Diese Worte, die Anton

Springer in Bezug auf Dürer aussprach, — darf man sie nicht auch auf Klinger anwenden? — —

Nicht so einwandsfrei können wir den Maler Klinger anerkennen. Klinger besitzt zwar ein sehr sensitives Auge für die Lichtwerthe, ein sehr feines Gefühl für farbige Wirkungen, aber keines für die Farbe im Sinne des Koloristen. Seinen Gestalten wird auch der Mangel an genügender Durchmodellierung vorgeworfen. Im allgemeinen ist dieser Tadel unberechtigt. Man muss nur bei Klinger manchmal etwas mühsamer den richtigen Standpunkt aufsuchen. Dann erhalten die Figuren eine oft geradezu frappierende Plastik.

Der feine Kenner des menschlichen Körpers, der bewundernswerthe Zeichner vergisst als Maler seine eigenen in Worte gefassten Ansichten. Er zeigt uns nicht selten hässlich gebildete und verzeichnete Männer und — besonders oft — Frauen, zu denen andererseits die sorgsam durchgezeichneten Studien vorliegen! Nur in einem Falle ist der Maler Klinger so tadellos, wie der Radierer: als Landschafter. Seine Schilderungen der Natur sind wahre Juwelen der deutschen Kunst.

Gehen wir auf den Inhalt der Gemälde Klinger's ein, so wird ein Vorzug seiner Cyklen hier nicht selten zu einem Nachtheile. Sie enthalten zu viel Ideen.

Eines der ersten Bilder ist eine Szene aus dem täglichen Leben (1878). Ein Fremder geht ausserhalb der Mauern Berlin's. Fünf Männer mit Stöcken bewaffnet, einer hebt einen Stein empor, umstehen ihn. Der Spaziergänger stellt sich gegen eine Mauer und zieht einen Revolver — aber niemand thut ihm ein Leides. Man belagert ihn. Schiessen, heisst angreifen,

und weitergehen die Deckung im Rücken verlieren. Es ist ein angemessen gemaltes und gut charakterisiertes Gemälde, in dem unleugbar die dramatische Ader, die in Klinger so kraftvoll schlägt, deutlich sich kennzeichnet.

Weit hervorragender als malerische Leistung ist «der Abend» (1882).

Der Sonnenball ist am Horizonte versunken. Sein goldiger Abglanz durchleuchtet die Atmosphäre. Sein letztes Schimmern huscht im Kampfe mit dem Dunkel der kommenden Nacht über die weite, mit sommerlichem Reichthum überschütteten Ebene. Diese durcheilt von rechts mit langen Schritten ein vollerblühtes Weib, deren Arme auf den Rücken gebunden sind. Das Haupt wendet sie zurück und sieht, wie in atemloser Spannung, mit den dunklen Augen zu dem blumengezieten Reif empor, mit dem ein junger Mann sie haschen will. Umsonst — wer fängt wieder ein, was vergangen ist? Seine kräftigen Glieder umfangen dunkle Tücher, die von zwei Frauen gehalten werden. Ihr hämischer, höhnischer, befriedigter, grausamer Blick verräth ihres Wesens Grund.

Wenn Klinger auf diesem Bilde Lichteffekte, die er in der Natur studieren konnte, gemalt hat, so versuchte er, seinem phantasiereichen Wesen nach, wie die bekannten Farbensymphoniker in seiner l'heure bleu (1891) halb und halb konstruiertes, magisches Licht zu malen. Die Meergeschöpfe, die in innigster Liebesumarmung von den Wellen am Ufer gespült werden, zählen ebenfalls zu den Arbeiten, die an Böcklin erinnern. Allerdings nur der zu Grunde liegenden Naturdichtung nach, die in diesem Falle in den beiden Lebewesen

das Ineinanderschmiegen der über- und in einander stürzenden Wogen symbolisiert. In diesem Zusammenhange sei auch der 1895 vollendeten Quelle Erwähnung gethan.

Oberhalb einer plätschernden Quelle steht ganz en face ein junges Mädchen. Wohlig streckt sie leicht die vollen, festmodellierten Glieder, legt die Arme über das Haupt und schaut träumend mit süssen warmen Augen in die Welt. Rings umher hat der Frühling seine blüthenreiche Pracht zu ihren Füssen niedergelegt.

Die Symbolik versteht sich von selbst. Erwachendes, verheissungsvolles Leben hier, wie dort, das Klinger, wie nur selten, in einem schön geformten und weiblich weich modellierten Mädchenkörper, sich repräsentieren lässt. Es ist dies zu betonen. Es ist aber auch nicht zu übersehen, dass — soweit die Photographie ein Urtheil gestattet, — der Pinsel der Aufgabe nicht ganz gewachsen gewesen ist. Der Malerei spürt man die Mühewaltung an.

Wenn wir uns Böcklin's bei diesen Arbeiten erinnern, so geschieht es nicht, weil Klinger den älteren Meister nachahmt, sondern weil er ein verwandtes Empfinden besitzt. Allerdings spricht bei dem Sachsen immer ein mehr verstandesmässiger Zug mit; bei dem Schweizer nicht. Der erstere liest Märchen — wenn der Vergleich gestattet ist — wie ein Erwachsener, der letztere wie ein naives Kind.

Die soeben betrachteten Malereien geben einen Massstab für das Ziel ab, das Klinger als «Kolorist» erreicht hat. Es dürfte gestattet sein zu glauben, dass der Künster noch zu ringen hat, ehe er sich ganz befriedigen kann

Doch — wir sind der Entwicklungsgeschichte in etwas vorangeeilt. Es war im Jahre 1887, als Klinger durch eine grosse Malerei zuerst ein gewaltiges Aufsehen erregte. Er bot dem Publikum das Paris-Urtheil. Die weitaus überwiegende Masse der Künstler wie der kunstverständlichen Laien wandte sich empört oder doch unbefriedigt ab.

Zur Linken sitzt in einer schönen Landschaft, im Profil, Paris. Neben ihm steht Mercur; ihm gegenüber die Arme ausbreitend, in fast herausfordernder Weise die Prachtgestalt der unbekleideten Hera; die Athena weist ihm halb und halb den Rücken, während von rechts her durch einen roten Mantel halb verhüllt die liebreizende Venus sich naht.

Klinger hat auch diesmal von der Freiheit die Velasquez sich ja s. Z. bereits genommen hatte, Gebrauch gemacht, die griechische Sage so zu behandeln, wie seiner Ansicht nach sich in seiner Gegenwart die Sache entwickeln würde: Ein junger Mann, der über die Körperschönheit dreier Frauen zu entscheiden hat. Die reife, auf ihre Formen stolze ehrbare Frau; das den ganzen Wettstreit widerwillig mitmachende tugendhafte Mädchen und die raffinierte Grisette. In dem Sinne sind auch die Gestalten gebildet. Zur Venus hat eine pikante Pariserin Modell gestanden, die der Maler in halber Figur noch einmal in einem besonderen Bildchen gemalt hat. Klassische Gesichtszüge hat keine der Personen — es sind ja Mitteleuropäer des endenden neunzehnten Jahrhunderts. Diese Thatsache empörte zunächst das bildunggesättigte Publikum, sodann das aller griechischen Vornehmheit spottende Gebahren der Frauen; die leuchtenden wenig gebrochenen Farben, die

nicht tadellos auf einen Gesammtton gestimmt waren und die nicht überall genügend klare Gliederung der Körper. Die schöne Landschaft konnte auch nicht alle entschädigen, da sie doch nur eine accessorische Rolle spielt. Dass ungemein viel Energie in der Handlung lag, ein feiner echt attischer Humor im ganzen Werke waltete, eine antike Freude an der Herrlichkeit der unbekleideten Menschengestalt — trotz der Mängel — in ihm lebte, dass Wahrheit die Arbeit durchdrang, sahen die Wenigsten. Ich möchte diese Malerei mutatis mutandis auf die nämliche Stufe mit den Illustrationen zu den ovidischen Opfern stellen. Die Be- und Ueberlastung mit Gedanken fehlt gänzlich, die souveräne Behandlung der griechischen Sagen, die heitere Sinnlichkeit der Antike, lebt hier wie dort. Dieses Bild belegt aber auch sofort, dass Klinger's grosse Historienbilder nur in etwas bedingter Weise Malereien sind, dass Klinger als Maler zugleich ein Plastiker ist. Das Bild ist angeordnet gleich einem Relief. Und zwar nicht nur, weil es kein Zentrum hat, alle Gestalten dem Bildrande entlang aufgereiht sind — die Athena ist nur wenig eingerückt — sondern weil den Figuren selbst die Tiefenwirkung fehlt. Sie sind alle entweder ganz oder nahezu im Profil gegeben. Auch mangelt ein wenig das Ineinandergreifen der Gestalten. Dazu tritt die Malweise, die die Figuren im vollen Lichte giebt und die Einzelheiten stark betont. Es ist überall eine künstlerische Anschauung, die dem Historiker der Kunst aus dem italienischen Quattrocento wohl bekannt ist, aus einer Zeit, die ja auch unter dem Banne der Plastik stand. Und da die modernsten Maler bekanntlich die Quatrocentisten, die gleich ihnen eine besondere Freude an dem überall sicht-

baren, reichen Leben hatten, zum Studium bevorzugen, so dürfte hier wohl eine wie immer beschaffene Anlehnung zu konstatieren sein. Eine solche Verbindung legt auch die Farbenanschauung nahe. Dem Maler haben die Malereien der Quatrocentisten vor Augen geschwebt.

In jeder Hinsicht lässt die grosse Kreuzigung (1891) diese künstlerischen Gedanken, noch markanter zu Tage treten.

Die Kreuzigung hat Klinger'n wohl zuerst als Historienmaler die Bewunderung gebracht, die der Radierer bereits besass. Es ist ein Werk, in dem eine Grossheit der Gefühle lebt, dem eine Wucht eignet, wie sie nur ein Künstler besitzen kann, der bei aller modernen Bildung die Naivetät des Mittelalters und die Formenkenntnis- und -freudigkeit der Renaissance besass. So monumental aber auch das Gemälde aufgefasst ist, so muss es durch seine Komposition doch starke Bedenken hervorrufen. Unmittelbar vor uns, auf einer gepflasterten Anhöhe, von der der Blick auf die reiche Umgegend Jerusalem's und die im Dunste liegende Stadt selbst herniederschweift vollzieht sich die Hinrichtung. Zur Linken steht an der Bildkante Volk; nackte und bekleidete Männer und Frauen, geifernde Pharisäer, protokollierende Beamte. Gegen die Mitte ist die aufrecht stehende Gestalt der alten Maria gerückt; vor ihr bricht im Mittelpunkte der Bildfläche Magdalena verzweiflungsvoll in den Armen des Johannes zusammen, der vor dem in die Breite gestellten, auf dem zweiten Plane aufgerichteten Kreuze mit dem guten Schächer, seinen Platz gefunden hat. Weiter rechts hängt, scharf im Profil nach links gewandt Christus am Kreuze. Er blickt auf die Madonna, auf Alle. Hinter ihm,

ebenfalls in der Seitenansicht, erleidet der böse Schächer seine Strafe. Es ist nicht zu leugnen, dass die Anordnung der Zentralgruppe der Bildwirkung schweren Abbruch thut. Die sofortige Erfassung des Wesentlichen ist nahezu unmöglich. Die Hauptpersonen sind zu weit nach rechts und nach links angeordnet. Der Blick wird durch die Massenhaftigkeit der Mittelgruppe unwillkürlich auf diese geführt. Diese ist aber trotz aller Bedeutung nur eine untergeordnetere. Der Aufbau des Gemäldes friesartig ist nach dem Prinzipe der Reihung, man kann nicht schlechthin sagen des Reliefs, komponiert. Die Massen sind rein als solche, im Sinne der architektonischen lothrechten Komposition abgewogen. Die Figuren vertheilen sich fast alle auf dem Vordergrunde. Eine malerische Vertiefung in den Hintergrund fehlt für die Personen fast vollständig. Die einzelnen Figuren haben auch ihrerseits durch ihre eigenen Bewegungen verhältnissmässig wenig Mannigfaltigkeit in ihrer Erscheinung bekommen, wie sie durch reichen Kontraposto, durch Ueberschneidung, durch Verdeckung, durch Licht- und Schattenkontraste entstehen. Trotzdem ist diese Kreuzigung ein Meisterwerk. Welch' eine Wirkung liegt in dem Ausdrucke, mit dem die Augen des Heilandes auf seiner Mutter ruhen, in ruhiger Majestät zu dem höhnenden Pharisäer schweifen als Antwort auf den Hohn; «jetzt zeige deine Macht, jetzt steige hernieder vom Kreuze» — die alles zum Schweigen bringende Kraft der Ueberzeugung, die unzerstörbare Grösse der sittlichen Lehren des Heilandes kann nicht schlichter und nicht packender ausgesprochen werden, als durch diesen Mann, der gekreuzigt, der Qual aber Herr am Marterholze hängt

und mit der stillen Hoheit seiner Seele alle überwindet.

Durch diese männliche Sinnesart, durch diese Einfachheit der Aussprache erinnert Klinger an E. v. Gebhardt, den er aber wegen dessen alterthümelnder Richtung an Ueberredungsvermögen übertrifft.

Es geht wie bereits bemerkt, ein doppeltes Wesen durch das Bild. Ein christlicher und ein (renaissanceartiger) antiker Zug. Der Auffassung, wie der Form nach. Die erstere spricht sich aus in der Maria, die gottergeben das Sterben ihres Sohnes sieht; die zweite, weit schärfer accentuiert, in der lebendigen Freude am Nackten. Nur deshalb sind ja Christus — der ursprünglich kein Schamtuch besass — und die Schächer, wie die Männer in der Mitte und links unbekleidet, das herrliche junge Mädchen zur Linken in modern griechischem Gewande gemalt. Mit welcher Hingabe die Körper studiert worden sind, davon legen dies Bild, wie die wunderbar schönen Studien in Dresden überzeugendes Zeugnis ab. Sie belegen aber auch wieder wie Klinger noch zu sehr das «Individuell-charakteristische», um mit Jakob Burckhardt's Worten zu reden, betont und wie ausgesprochen er als Plastiker in die Welt blickt. Und zwar als moderner Quatrocentist, dem es auf die Richtigkeit ankommt. Deshalb ist auch dies Bild trotz aller Farben, trotz subliemer, aber kühler Lichtbehandlung, doch kein Gemälde oder ein Gemälde wie Dürer's Tafel mit den «vier Aposteln» auch eines ist.

Die überwältigende Macht der christlichen Sittlichkeit zu schildern hat den modernen, philosophisch gebildeten Maler nicht minder ergriffen, wie den Altmeister unserer deutschen Kunst. In einem Kolossal-

bilde, dem berühmten Christus im Parnass (1897) hat Klinger die Herrlichkeit und die Herrschaft des um seiner Lehre willen gemarterten Heilandes vor Augen uns zu führen unternommen. Das Gemälde besteht eigentlich aus sechs Abteilungen: Dem Hauptbilde, zwei Nebenstreifen, einem Sockelstreifen, und zwei Sockelfiguren.

Im Mittelbilde hat Klinger die Pracht der Gefilde der seligen Götter vor uns ausgebreitet. Auf üppigem Rasenboden, den ein reicher Blütenflor durchwirkt und den Lorbeerbäume, blühende Myrthen und Rosen rückwärtig einfassen freuten sich die Olympier des herrlichen Daseins. In der Ferne erhebt sich lichtumflossen ein edler Tempel.

Plötzlich schreiten von links her in diese paradiesischen Fluren in feierlich ernstem Schritte mit dem Kreuze auf den Schultern vier einfach gekleidete Mädchen einher. Vor ihnen steht der Heiland, dessen hagere Figur ein langer gelber Talar umhüllt. Mit der Linken weist er den Gasttrunk zurück, den ihm Dionysos bietet. In seiner Rechten hält er die Hände der Psyche, die vor ihm in die Knie gesunken ist; Amor, dessen linker Fuss sich im Gewande der Geliebten verfangen hat, weicht mit den Blicken den blonden stillen Mann messend, halb fliehend, halb zurückgehalten nach rechts aus. Jenes ernster, weicher Blick haftet auf dem erschrockenen Antlitze des Allvater Zeus, zu dessen Knien sich Ganymed gerettet. An seinem Throne steht die Kraftfigur des Hermes, der uns den Rücken wendend den Störenfried erstaunt anschaut. Poseidon mit seiner Gattin, Ares, der den Degen zusammenbiegt; die Götter alle umgeben den

Thronsitz. Einzig die Träger der Schönheit, sie stehen in gleicher Reihe unmittelbar hinter den Kreuzträgerinnen. Venus stemmt die vollen Arme ein und mustert, der Pracht ihrer Glieder sich bewusst, die armen Rivalinnen, denen Artemis empört und verächtlich den schönen Rücken halb zuwendet. Auf dem Streifen zur Linken enteilen ein junges Paar. Das Meer, dem Gestalten entsteigen, rollt heran. Im Sockelstreifen wird das Erwachen der Giganten, Männer wie Weiber, zu neuem Leben geschildert. Dröhnend schlagen sie an den blumenbesäeten Boden, auf dem die Götter heiteren Schrittes einherwandelten.

An den Seiten des Sockels sind zwei herrlicheFrauen aus Marmor angeordnet. Die zur Rechten — nur als Torso gearbeitet — hat in heissem flehendem Gebete die Hände in einander gelegt. Sie heftet den verlangenden inbrünstigen Blick auf die Lichtgestalt des Heilandes. Die andere birgt das Antlitz in ihre wundervoll geformten Arme. Ein Zittern durchläuft den schönen weichen Leib. Ahnend weiss sie, dass die Zeit ihrer Herrschaft um ist.

Eine Fülle von feinen und tiefen Gedanken und ein Humor, wie nur grosse Geister ihn besitzen durchatmet dies Bild. Der Heiland, diese arme hinfällige Gestalt — sie sagt mit Einem Blicke den Göttern allen: Ich trete jetzt an Eure Stelle. Die edelste Blüte des antiken philosophischen Geistes, wie sie aus den Lehren Platons und Philo's herangereift war, die Ψυχή, die Psyche, der giebt der neue Gott als zu ihm gehörig die Rechte, duldet es auch, dass die edle Liebe, der Eros von ihr zurückgehalten wird, während er den Becher des Weingottes, die heitere aber derbere

Sinnenlust von sich weist. Mein Reich ist nicht von dieser Welt — bete und arbeite, so lautet sein Wahrspruch. Aber die finsteren Mächte, die der edle Griechengeist gebändigt hatte, indem seine von ewigen Ideen erfüllte Seele das Sein von dieser aus erfüllte, erheben sich von neuem. Der schwerste Kampf wird dem Herold neuer Lehre aus den bösen Gewalten im Menschen erstehen! —

Zeus, Ares, die andern Götter, sie haben es begriffen, dass ihr Ende genaht ist — nur die Frauenschönheit noch nicht. Wie mustert sie verächtlich die Rivalinnen der neuen Aera. Wir werden doch noch unsern Platz behaupten, denken sie. Und Christus wendet einzig ihnen den Rücken. Die Askese im Kampfe mit der natürlichen Sinnlichkeit.

Das Bild ist ausserordentlich modern. Die Entwicklungstheorie ist sogar in ihr vertreten. Christus tritt das Erbe der philosophischen Bildung der Antike an und erscheint in dem Augenblicke, in dem sie ihr höchstes gegeben hatte, Verwandtes weiterbildend. Die philosophierenden Rainaisonnements sind hier verbunden mit dem Kernpunkte der christlichen Lehre, der Mahnung, nimm das Kreuz auf dich, gieb dich mir, folge mir, lebe für meine Lehre, die den Nächsten liebt, wie sich selbst und nur Gott sucht; erwirb dessen Gnade, dann ist das Himmelreich dein Lohn. Wende dich ab vom Sinnengenusse dieser Welt!

Modern ist aber dies Werk — und zu seinem Schaden — auch darin, dass der Meister Ideen malen, die verborgensten seelischen Empfindungen in den Wiederschein des realen Lebens heraufzuführen sich unterfangen hat. Dass der Stoff nicht einem Jeden

sofort klar wird, ist an und für sich noch kein ernster Vorwurf. Die Handlung, dass eine Macht einer anderen kampfbereit und siegend gegenüber tritt, ist durchaus herausgearbeitet. Den tieferen Sinn edler Geisteswerke zu begreifen ist stets der Vorzug der Gebildeten gewesen und muss es bleiben. Diesen giebt Klinger genügend Handhaben. Der Vorwurf liegt aber berechtigterweise darin, dass eine zu starke Häufung von Gedanken im Bilde liegen, wodurch etwas Gekünsteltes hineinkommt, wodurch die wuchtige künstlerische Kraft gebrochen wird. Der magere kraftlose Christus mit dem übersanften Gesicht, der nur durch einen Gewandstreifen mit der Psyche verbundene Amor, der alte gebrechliche Zeus, der den Degen zerbrechende Ares, die fast körperlosen Kreuzträgerinnen, die vollgerundeten Glieder der Göttinnen, der Tempel; die Enteilenden zur Linken, die wilden Gestalten unter den Füssen u. s. w.; die mannigfachen feinsten Zuthaten, wie die spriessenden Veilchen unter dem Schritten des Heilandes, das Gewitter am Himmel. — Das alles beeinträchtigt durch die Masse die monumentale Wirkung. Das Gemälde ist ein grosses Bild, aber kein grosses Malwerk. Es ist zu viel Kleinkram darin. Klinger hätte lieber einen Cyklus, «Christus im Olymp» radieren sollen, als dies Kolossalbild malen. Das muss trotz vieler schöner Einzelheiten gesagt werden. Neben der Landschaft sind die braun in braun gemalten «Giganten» und die marmorenen Frauen vor allen anderen zu nennen. In beiden Figurenfolgen zeigt sich der Plastiker. In den Malereien durch die grossen festen Formenzüge; in den bildnerischen Werken vibriert ein Feingefühl für die Einzelheiten des Or-

ganismusses, für die Zartheiten der Modellierungen, für das hin und herspielende Leben, wie es nur ein hervorragender Bildhauer besitzt.

Der Aufbau der Komposition ist trotz aller äusseren Reichthümer arm. Wir haben zwar diesmal in dem Hauptbilde, dem die andern übrigens nur gar äusserlich beigefügt sind, ein besseres Ineinandergreifen des Räderwerkes der Komposition; trotzdem ist das Prinzip der Aneinanderreihung beibehalten. Die einzelnen Personen müssen sich geradezu einen Platz suchen, um stehen zu können und um gesehen zu werden. Das Beherrschen des Raumes fehlt. Klinger geht ersichtlich ferner jeder Ueberschneidung der Personen durch einander aus dem Wege. Die Raumtiefe wird auch durch den landschaftlichen Hintergrund nicht hervorgerufen. Trotz des in etwas grösserer Ferne errichteten Tempels ist von der reliefartigen Anschauungsweise nicht abgewichen. Es ist hier eine Verbindung von Malerei und Plastik, wie sie in dieser Hinsicht etwa Michelangelo's jüngstes Gericht bietet.

Das ganze riesige Werk ist in hohem Grade farbig und dennoch keine koloristische Leistung. Bekanntlich trägt ein farbiger Steinsockel das Bild, die plastischen Arbeiten sind getönt, die Einfassungen ebenfalls, kräftige Farben besitzt das Bild selbst — aber ein voller Farbenakkord ist trotzalledem nicht erreicht. Klinger hätte das Bild als Fresko malen sollen. Bei ihm liegt nicht der Accent auf der Farbe, sondern auf der Form. Nur in einem Punkte leuchtet sein altes Können in voller Schönheit auf, in der kühlen Licht- und Schattenbehandlung. Wenn man von dem Gemälde genügend weit zurücktritt, dann schliesst sich plötzlich

alles zusammen, alle Formen bekommen Rundung. Dies ist erreicht durch jenes äusserst subtile Sehen der Nüancen von Hell und Dunkel, wie es Klingers Radierungen in so köstlicher Weise wahrnehmen lassen. Wem das vor dem Bilde selbst nicht klar geworden ist, der sehe sich die grosse Photographie, die doch nur giebt, was vorhanden ist, einmal darauf an. Er wird dann an dem eminent feinfühligen Auge des Meisters nicht mehr zweifeln. Aber gerade dies beneidenswerte Vermögen würde bei Klinger's Behandlungsweise im Fresko zu voller Geltung kommen. Man darf in jeder Hinsicht auf die heranreifenden Leipziger Fresken des Meisters gespannt sein. Sie werden dem Maler Klinger erst den rechten Platz anweisen. Einen ersten.

Sein besonders malerisches Gefühl wird dann mit dem für die Form die richtige Verbindung eingehen.

Wenn der Meister in diesen Werken sich stark äussernden Affekten aus dem Wege gegangen ist, so tritt er in seiner Beweinung auch der Schilderung solcher nahe.

Auf dem abgelegten Deckel des am Bildrande aufgestellten, offenen, marmorenen Sarges ruht lang ausgestreckt die schön gebildete Mannesgestalt des Heilandes. Die Madonna sitzt davor, auf einer jenseitigen Böschung, deren Blumen das Haupt Christi umsäumen. Die Augen der Mutter haben keine Thränen mehr. Mit einem müden, verschleierten Blicke blinzeln die schwer entzündeten Augen auf die geliebten, bleichen Züge. Heftiges Schluchzen erschüttert den Körper. Wie traumbefangen hält sie die Rechte des Todten. Johannis, der neben den Füssen des Erlösers sitzt,

legt in wortlosem Schmerze, in stummer Zärtlichkeit seine Hand auf ihre Rechte. Eine Mauer, über die ein niedriger Wald seine Krone erhebt, schliesst rückwärts das Bild ab.

Die Gegensätze sind im Bilde unleugbar sorgsam abgewogen. Dennoch fehlt trotz der tiefinnerlichen Aussprache des Schmerzes der Madonna, die unmittelbar packende Kraft. Klinger ist entweder über den Höhepunkt, das ausbrechende Leidgefühl, hinausgegangen oder der Verzweiflung, dem dumpfen Zusammenbrechen nicht nahe genug gekommen. Er hat m. E. diesen letzteren Punkt ergreifen wollen; dann hätte er aber in der Gestalt der Maria mehr auf das Zusammenknicken vorbereiten sollen. Sehr intim ist das Mitgefühl im Johannes charakterisiert durch jenes schmerzensreiche Theilnehmen, das weiss, hier hilft kein Wort, das sich mechanisch, nur in einer Bewegung äussert, die aber das innigste Mitempfinden ausdrückt. Von grosser Schönheit ist das kleine Stückchen Landschaft. Es ist eine Nüancierung in den Lichtwerten vorhanden, die selbst in einem Klinger'schen Bilde nicht gewöhnlich ist.

Wie ein Leitmotiv ein Musikstück durchzieht, hie und da aufleuchtet, einmal voll entwickelt wird, so trat uns durch das ganze formale, künstlerische Schaffen Klinger's seine Begabung für die Plastik entgegen.

Vier bez. sieben Werke sind bekannt geworden.

Klinger arbeitet auch in diesem Falle auf das peinlichste nach dem lebenden Modell, das er abzeichnet und abgiesst. Er gehört ferner zu den wenigen Plastikern, die mit einem hervorragenden Formensinn begabt manch-

mal vor nur kleinem Entwurf, nach Festlegung nur der Hauptpunkte, flott und eigenhändig in den Marmor einhauen. Er hat begriffen, was die Griechen von ihren besten Bildhauern verlangten. Er legt die erste, und namentlich kann er vollkommen auch die letzte Hand an sein Werk legen. Die feinste Vollendung vermag auch gewöhnlich nur der Künstler selbst, der mit seiner Arbeit verwachsen ist, nicht der geschickteste Kopist geben. Das Leben flutet aus Leben dann in den todten Stein hinüber.

Die Salome, die Kassandra und das «Mädchen» sind neben den Sockelgestalten am Christus im Olymp Allen bekannt. Der Beethoven ist noch nicht vollendet. [1]

Die beiden ersten Arbeiten enthalten noch einen «Gedanken», die dritte ist eine reine Aktfigur, die lediglich «künstlerischen» Absichten ihr Dasein dankt.

Das älteste bildhauerische Werk von diesen drei Frauengestalten ist die Salome. Ein kaum erwachsenes, junges Mädchen sieht mit grausam kalten Augen, leicht geöffnetem, gierigem, höhnisch triumphierenden Munde uns an. Die Arme hat sie in einander gelegt. Links bezw. rechts liegt an der bis zur Hüfte dargestellten Gestalt der Kopf eines älteren Lebemannes und der eines jungen Mannes. Der erstere blinzelt mit dem Ausdrucke gemeiner Gier vor sich hin, der letztere blickt mit ersterbender, trauriger Liebe zu dem blühenden Mädchen empor.

Die Gestalt bez. die Gruppe ist sozusagen in einer Ebene angeordnet. Man wird sofort an die italienischen Büsten des Quatrocento erinnert. Wir haben eine ein-

[1] Der «Tänzerin» erwähne ich nur in einer Anmerkung, da dieser kleine Bronceguss für uns keine Bedeutung hat.

fache, unbewegte en face Stellung, die dem ganzen Werke etwas reliefartiges verleiht.

Das zu Grunde liegende Thema ist wohl leicht zu erraten. Das junge Mädchen, halb inhaltlos in die Gesellschaft gebracht; als erwachsen betrachtet, umworben von der brutalen, sinnlichen Liebe, unreif für tiefe Seelenliebe, verachtet, innerlich leer geblieben, im Gefühle des momentanen Triumphes kaltsinnig die Männer, die sie angelockt.

Wie wunderbar hat Klinger diesen Ausdruck innerer Kälte und Leere, dies Triumphgefühl in den Augen, das Grausame im Munde und in den trotz feinerer Formen an die Pranken eines Raubthieres erinnernden Händen auszudrücken gewusst! Wie zutreffend hat er die Empfindungen in den beiden Köpfen sich aussprechen lassen!

Wir begegnen wieder dem grossen Seelenkünder, der unserer Zeit in's Herz gar tief geschaut hat. Aber auch die formalen Elemente sind ganz aus unsrer nächsten Umgebung genommen. Nichts antikes tritt uns entgegen. Das endende neunzehnte Jahrhundert sieht so aus. Geradezu staunenswerth ist die technische Behandlung. Das Gesicht, der Hals, die Hände der Salome sind einfach von berückender Vollendung; wie von athmendem Leben erfüllt, erscheint alles. Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass Klinger noch etwas zu viel an Einzelheiten bietet. Die Tönung ist meisterhaft.

Wesentlich anders geartet ist die Halbfigur der Kassandra (1895). Sie ist grösser geschaut. Diese Meisselarbeit besitzt Monumentalität. Die Figur ist auch diesmal in der Face-Ansicht gegeben, aber sie ist

wesentlich bewegter. Der Kontraposto macht sich geltend. Der Oberkörper ist etwas nach rechts vom Beschauer, gewendet. Die rechte Schulter ist gesenkt und zurückgenommen, die linke gehoben und nach vorne geschoben; das Haupt ist leicht nach links geneigt und nach rechts gedreht. Die rechte Hand ist geballt und auf den Leib gelegt; die linke greift an das rechte Handgelenk.

Klinger hat mit diesem Werke zwar noch nicht völlig, aber doch schon stark den gebundenen Stil verlassen. Er ist so zu sagen im Begriffe aus dem Quatrocento in das Cinquecento hinüberzugehen. Der Künstler fühlte sich bereits ersichtlich wesentlich sicherer. Er wagte auch schon den schwierigen Uebergang des Rumpfes zu den Beinen zu meisseln. Allerdings wurde ihm die Aufgabe sehr erleichtert, da er den Körper bis auf die rechte Brustpartie und die beiden Arme mit einem Mantel bedeckte. Dieser ist leider sehr missglückt. Er sieht aus, als ob ein schwerer, nasser Stoff der Kassandra an den Körper geworfen wäre und sich an allen abstehenden Partien mühselig festhielte. Der Rücken ist hiedurch ganz verdorben worden.

Die Silhuette ist sehr ruhig. Das Werk ist mit Bewusstsein für die Aufstellung in einem geschlossenen Raume gemeisselt worden.

Das Wesen der Kassandra ist meisterhaft charakterisiert. Das fressende Weh, das sie ganz erfüllt, kommt schmerzhaft ergreifend in der leisen Kopfneigung, in den Augen, in dem Zusammenpacken der Hände zum Ausdruck.

Sehr bemerkenswerth ist die Färbung bez. die Ver-

wertung verschiedener Stoffe (Marmor, Alabaster, Bernstein, Metall). Klinger geht sehr geschickt vor. Er setzt die verschiedenen Steinsorten zusammen bez. tönt, malt aber nicht. Er überragt darin Alle, auch Volkmann. Allerdings würde die Kleopatra nicht ganz dies Lob verdienen, insofern der Mantel, rötlicher Alabaster, nicht glücklich gewählt ist. Hervorragend ist das Verständnis der Formen. Wie fest ist das Gefüge, wie organisch löst sich ein Theil aus dem andern, mit wie fein nachtastender Hand ist die Modellierung gegeben worden! Bis in die Fingerspitzen hinein zuckt prickelndes Leben. Und welch' edle Bildungen! Es ist als ob das Schönheitsgefühl des Meisters jetzt erst ganz entbunden worden wäre. Edel wie von griechischer Abkunft ist dies Antlitz der Kleopatra mit den tiefliegenden von innen beschatteten traurigen Augen, der festen Stirn, der geraden Nase und dem vollen eingezogenen herben Munde — und doch modern, doch ein Produkt unserer Zeit, etwa wie Goethes Iphigenie eine deutsche und eine griechische Dichtung ist.

Das nackte Mädchen hat nur künstlerischen Zwecken gedient, insofern Klinger zum ersten Male die bewegte Erscheinung darstellen wollte. Die Haltung des Mädchens ist verschränkt, ja geradezu etwas gezwungen. Es scheint dem Künstler in weiter Ferne Michelangelo vorgeschwebt zu haben.

Ein junges Weib, das ein Bein aufgestellt und die Arme auf dem Rücken in einander geschoben hat, ist in ganzer Figur gebildet worden. Man hat den Eindruck, als ob Klinger, wie Michelangelo, in möglichst kleinem Raume möglichst viel Bewegung hat geben wollen. Zu gleicher Zeit hat der Meister sich selbst

wohl auch einmal beweisen wollen, wie sehr er den Körper kenne, die Einzelheiten des Organismusses darzulegen im Stande sei. Wenn die Stellung als nicht ganz ungesucht bezeichnet wurde, so sollte damit nicht gesagt sein, dass sie unnatürlich sei. Der Aufbau ist ferner dadurch sehr reich geworden. Klinger ist ganz Cinquecentist geworden, um den Vergleich durch zu führen. Die Gestalt erinnert in ihrer Gesamtheit an einige Worte, die Klinger in seinem bereits einmal angezogenen Büchlein niedergelegt hat. «Die wunderbare Kompliziertheit des Mechanismus (sc. des menschlichen Körpers) bietet, unter scheinbarer Einfachheit verborgen, die schönsten Flächen- und Formenkombinationen. Durch ihre künstlerische Lösung ist die Darstellung der menschlichen Gestalt erst möglich. Gerade diese Stellen, die für die Arbeit des Künstlers, wie für das Verständnis des Beschauers von höchster Wichtigkeit sind, deren Konstruktion den menschlichen vom thierischen Organismus unterscheidet, deren vollendete Lösung dem Kunstwerke Einheit und Klarheit verleiht, sollen wir mit dem unsinnigsten Lappen verdecken ? !»

Diese Mädchengestalt ist übrigens die erste ganze Figur, die Klinger gemeisselt hat; auch die erste Arbeit, die sich nicht mit einem «Gedanken» unmittelbar ad hominem wendet.[1] Symbolisch ist ja allerdings auch dieses Werk, insofern als sich in ihm die Begriffe der Kausalität, der Nothwendigkeit und der

[1] Unvollendet ist noch das Mädchen für Leipzig, eine halb tanzende halb schreitende Frauengestalt.

Freiheit, und zwar sehr deutlich ausgesprochen, manifestieren.

Die technische Durchführung, die Feinheit der Modellierung, die stoffliche Behandlung der Einzelheiten des Körpers, als da sind Knochen, Muskeln, weiche Gewebe, Epidermis ist ganz hervorragend. Klinger betrachtet selbst seine Thätigkeit als Radierer für abgeschlossen — seine bildhauerischen Arbeiten berechtigen zu den grössten Erwartungen. Gerade deshalb, weil der Künstler so vorsichtig an die Aufgaben herantritt: Büste, Halbfigur, ganze Gestalt. Etwas reicher, da Reliefs hinzutreten, ist der sitzende Beethoven, an dem Klinger arbeitet, komponiert. Nach den kleinen Photographien zu urteilen, die von dem unbeendigten Werk genommen sind, darf man viel hoffen. Der Ausdruck im Antlitze des «terribile» unter den Tonkünstlern packt wie eine Naturgewalt, obgleich der Kopf heute noch auf einem unbekleideten Körper sitzt.

* * *

Unter jedem Gesichtswinkel tritt also Max Klinger, trotz seiner Mängel, als einer der ersten Meister unseres Volkes vor uns hin. Deutsch in seinem quellentiefen, klaren und doch von metaphysischer Phantastik berührten Denken; in seinem keuschen, scheinbar kühlen und doch glutvollen Sinnenleben; in seinem bei aller Zartheit ausgeprägt männlichem Charakter; deutsch in seiner hingebenden, demütigen Liebe zur Natur; in seiner eckigen, aber markigen Formensprache; in seinem ohne Rücksicht auf äussere Ehren und Güter

idealen Schaffen, das nur sich selbst genügen soll — so steht der Meister als einer der ganz Grossen vor uns, die kraftreich in eine Zukunft weisen können! Ein Künstler und ein Mensch, dessen Werke den, der sie erkannt zu haben glaubt, selbst für einen Augenblick gross machen und ihm einen der Feiertage des Lebens schenken können.

XVI
2003

H·C
M·